GÉRARD GENETTE

DISCURSO DA NARRATIVA

Ensaio de método

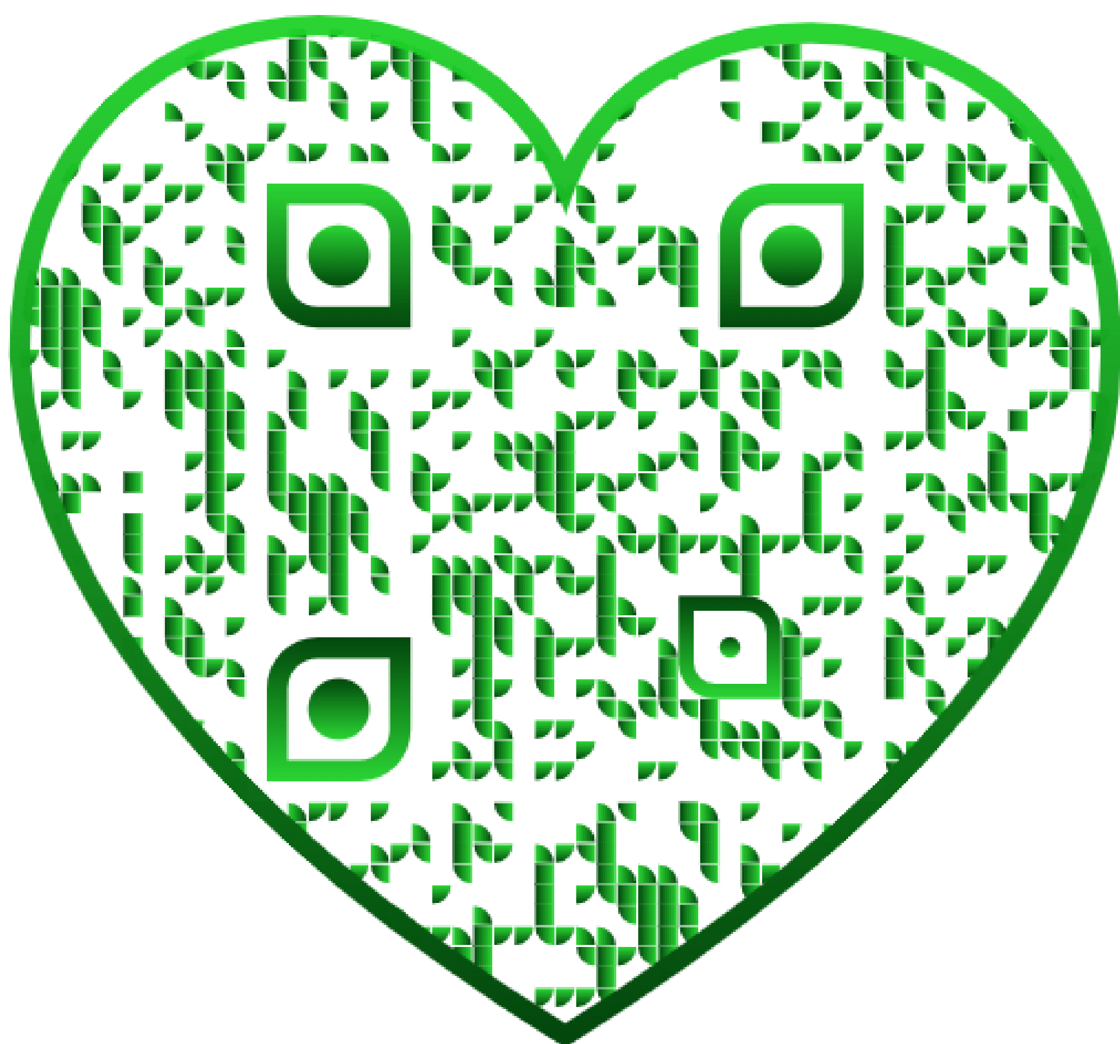
1552605/33264


DEPARTAMENTO DE
BIBLIOTECAS PÚBLICAS
SÃO PAULO
DIV. MÁRIO DE ANDRADE
Nº 743552
CIRCULANTE CENTRAL
Nº 112326





1552005/33264



Martins Fontes
392,00
17-07-81
Proc. 10-011.819/81

808.3
G328dl

COLECÇÃO PRÁTICAS DE LEITURA, *Direcção, prefácio e revisão da tradução: Maria Alzira Seixo*

TRADUÇÃO *de Fernando Cabral Martins*
CAPA E PLANO GRÁFICO *de Gina Martins Calado / Atelier Arcádia*
REVISÃO TIPOGRÁFICA *de Almeida Gonçalves*

Direitos de reprodução e adaptação desta edição reservados para língua portuguesa por Editora Arcádia, S. A. R. L., Campo de Santa Clara, 160-D, Lisboa-Portugal © Éditions du Seuil

1.ª edição em português — Novembro de 1979

Edição n.º 782

Esta edição, de que se tiraram 3000 exemplares, foi composta e impressa na Editorial Minerva — Minigráfica, Coop. de Artes Gráficas, SCARL e acabada nas Oficinas Gráficas da Editora Arcádia

A NARRATIVA E O SEU DISCURSO

Maria Alzira Seixo

«"O que se passa" na narrativa não é, do ponto de vista referencial (real), à letra: *nada:* "o que sobrevem", é apenas a linguagem, a aventura da linguagem, cuja vinda não cessa de ser festejada.»

Roland Barthes.
«Introduction à l'analyse structurale des récits»
in *Communications*, 8 (1966).

«O geral está no cerne do singular, e portanto — contrariamente ao preconceito comum — o conhecível no cerne do mistério.»

Gérard Genette.
«Discours du Récit»
in *Figures* - III (1972).

1. CONTINUADO DE UM NÚMERO ANTERIOR

No número 3 desta colecção (1) procurámos apresentar estudos sobre alguns dos problemas que se colocam à análise da narrativa. Assim, a questão do ponto de vista, a modalidade da descrição, o modo de construção da personagem, o registo utilizado no chamado «monólogo interior» foram pontos considerados no que pretendia ser uma iniciação (completada por alguns apontamentos informativos da introdução) ao estudo da análise estrutural e semiológica da narrativa literária, finalizando com um exemplo de consideração global de um texto praticado sobre um conto de Maupassant. Procurámos aí situar a problemática

(1) *Categorias da Narrativa,* Arcádia, Lisboa, 1976.

deste tipo de análise em função das relações que não pode deixar de manter com uma categoria específica da morfologia dos géneros literários — o romance — e com um conceito que nos últimos anos tem vindo a desenvolver-se na teoria literária e que se tornou central em toda a reflexão que sobre ela actualmente se produz — o conceito de texto. A consciência de que estas relações ultrapassavam em grande medida a proposta teórica que nesse volume se pretendia veicular levou a que o discurso introdutório se detivesse então numa promessa de avanço ulterior e de adiantamento da questão através da publicação de outro tipo de trabalhos, respeitantes a essa problemática e a outras afins. Até certo ponto, o número 4 desta série(²) cumpriu tal função, detendo-se na categoria do romance; é agora altura de, prosseguindo na perspectiva do estudo da narrativa, mostrarmos como este tipo de organização textual pode ser encarado de outros ângulos ou como os prismas de análise anteriormente encarados se podem aprofundar, corrigir ou desenvolver.

Continuamos assim as «Práticas de Leitura» com a apresentação de um ensaio de Gérard Genette, extraído do volume III da sua obra *Figures*, e que se intitula, no original, «Discours du récit». Gérard Genette fez parte equipa que, desde o número 8 da revista *Communications*, se propôs estudar em termos de descrição estrutural a organização da narrativa, literária ou não. Abordando aí a questão da distinção e interdependência dos conceitos de *mimese* e de *diegese*, prosseguindo posteriormente uma via de pesquisa extremamente original em que a defesa dos postulados da Nova Crítica dos anos sessenta se concerta com uma aguda inteligência analítica que o faz ultrapassar a secura e a monotonia das grelhas puramente descritivas, assume fundamentalmente o seu papel de universitário e de investigador, isto é, o de uma consciência didáctica que se entende manifestar e equilibrar na pesquisa dos meios de compreensão dos objectos deliberadamente seleccionados. Curioso (e importante) é, por exemplo, que este autor se tenha sempre dedicado, ao mesmo

(²) *Semiótica do Romance*, Arcádia, Lisboa, 1977.

tempo que trabalhava em zonas de pura teoria e de abstracção conceptual ou modelar, a estudos de história literária, ou pelo menos do que poderemos entender como uma das suas vias possíveis; artigos consagrados à obra de um determinado autor, e dos mais diversos da história da literatura francesa, são frequentes na série das *Figures* — quando se não constelam em grupos com um sentido determinado de trabalho, como é o caso do barroco (especialmente) para a poesia e de Proust para o romance. Questões de história literária são sempre na sua obra, no entanto, decorrência de verificações a que a análise conduziu e ilustrando com pertinência esse postulado da Nova Crítica (que já anteriormente a Estilística pressupunha) de que a história da literatura será particularmente a história do discurso literário e não a história dos homens que escreveram literatura (Todorov).

«Discurso da Narrativa» é um trabalho que foi apresentado em parte no Seminário da École Pratique des Hautes Études em 1970-71 e decorre basicamente da consideração do seguimento narrativo (seus processos e efeitos) de *À la Recherche du temps perdu*. Teremos então aqui um trabalho sobre Proust que envolve considerações de natureza teórica sobre os problemas do contar uma história na prosa literária de ficção ou, inversamente, será este um estudo sobre as várias possibilidades de organização da narrativa, obedecendo a uma vontade de sistematização e integrando as várias modalidades da sua efectivação, funcionando a obra de Proust apenas como realização exemplar das diversas hipóteses definidas? Na verdade, os dois sentidos coexistem neste trabalho. É extremamente enriquecedora a compreensão da obra de Proust à luz dos processos de encadeamento do relato que a constitui e, por outro lado, a narrativa proustiana é tão rica que abona muitas das possibilidades encaradas pela sistematização teórica praticada. Aliás, todas as hipóteses discursivas que a narrativa de *À la Recherche* não concretiza são também convenientemente estudadas, embora numa dimensão menos ampliada, e é impressionante o acervo de textos de ficção (não só de literatura como ainda de cinema) que são citados como exemplos práticos da especulação teórica avançada. Uma teoria fortemente apoiada nos textos, uma teoria

construída fundamentalmente a partir da prática textual embora sem renegar a construção de hipóteses abstractas de despiste ou de avanço que são inerentes à reflexão teórica, mas sempre em perfeita conjunção com a matriz que o texto impõe, eis o que parece ser a dominância do trabalho sobre a literatura que nos apresenta G. Genette. A relação entre teoria e crítica é pois aqui entendida em termos de interdependência, tão útil como necessária — em termos, portanto, de uma definição da pertinência dos estudos literários.

2. A NARRATIVA E O SEU DISCURSO

Interessa salientar a delimitação de conceitos que, no início do seu trabalho, o autor pratica para definir a perspectiva que adopta. *História, narrativa* e *narração* são níveis de consideração de um mesmo objecto a que ele chama a «realidade narrativa». Simplesmente, se é o *discurso* dessa realidade narrativa que está em jogo, o plano da *história,* isto é, a organização funcional e sequencial do texto, será posto de parte assim como, portanto, qualquer observação quanto ao sentido diegético dos elementos que compõem essa organização; é a narrativa *enquanto discurso* e não a narrativa *enquanto história* que está aqui em causa. Aspectos de ordenação (não em termos de definição de encadeamentos mas em termos da percepção do *sentido* desses encadeamentos, por outras palavras, o estudo da articulação *temporal,* e já não *lógica,* da narrativa) aspectos de duração (o tempo encarado, não em função do sentido do seu encadeamento mas em função da tentativa de estabelecimento de um *ritmo* da narrativa, de uma alternância entre situações de relato que poderíamos apelidar de tónicas e átonas através dos meios de discurso que as formulam), aspectos de frequência (relações entre a narrativa e a diegese, consideração dos meios de escrita que homologam a história na narrativa ou, pelo contrário, a distendem ou condensam, a pulverizam, a repetem, a entrecortam ou simplesmente a transcrevem a partir duma idealidade que funciona como modelo e que apenas em função desses meios de

escrita é perceptível), aspectos de modo (desenvolvimento e sistematização das questões levantadas pelo problema do *ponto de vista* condutor) e de voz (assunção das condições de enunciação pela instância narrativa) — são os que se consideram neste trabalho.

Um problema se coloca, entretanto, quando o autor nos comunica ser a *narrativa* em sentido restrito e não a *história* nem a *narração* (acto narrativo produtor) o objecto do seu trabalho. É que a consideração da *voz* nos parece relevar fundamentalmente do nível da narração, para já não falar de outros planos de análise, como o do *modo,* que igualmente praticam incursões no campo de relação estabelecido pela acção enunciativa. É, na realidade, muito difícil estabelecer níveis de análise no que respeita à narrativa e, se tal atitude de sistematização e de pertinência é defensável e permite uma eficácia maior no estudo dos textos, deveremos ter em conta uma possibilidade de interpenetração dos elementos e a certeza de que no texto a fusão que neles opera o trabalho da escrita não permitirá uma diferenciação clara nem uma inteligibilidade perfeita.

Uma das questões que muitas vezes se põe no estudo da teoria do texto literário é, aliás, a seguinte: estará o progresso teórico ligado a uma multiplicação taxinómica que se duplica no desdobramento consecutivo dos planos da consideração analítica do objecto? Todos temos, talvez, a experiência da profunda irritação que nos toma perante a proliferação de conceitos num sistema refinado de nomenclatura em que a distinção entre os termos se torna ténue ou chega mesmo a um limiar de indeterminação. Sejamos claros: a prossecução teórica *não tem,* efectivamente, de se preocupar com a sua eficácia analítica (este é um dos seus dados imediatos); mas crítica e teoria dão-se por enquanto as mãos em termos de adjunção que não em termos de identificação — e praticar uma apelando para a outra, por muito fecundo que seja, exigirá uma inserção do apelo, no discurso mais vasto que o produz, enquanto presença de outro espaço e não enquanto elemento novamente inserido nesse espaço onde nos situamos. A menos que se queira desconhecer a função pedagógica e que uma nova função escrita (ou «escriptural»

tenda a cobrir o mundo de um tecido de identidade, anulada a diferença que desde sempre a movimentou.

Quer dizer, o trabalho de Genette aflora essa zona oscilante em que o efeito teórico, *para se produzir*, tem de parecer excessivo em relação a qualquer tipo de aplicação descritiva ou de exercício analítico. Não me parece, porém, que esse excesso resulte em redundância — antes em excrescência de sentido facilmente recuperável pela largura conceptual que abarca.

Duma maneira geral, porém, os conceitos são perfeitamente definidos e diversificados, cobrindo áreas concretas e delimitadas. É talvez mesmo o que torna este trabalho um dos mais estudados e difundidos no campo da análise narrativa — esse recorte cuidadoso da terminologia e a sua exemplar radicação semântica e especulativa. Três zonas deste trabalho nos parece deverem ser particularmente destacadas: a que estuda a ordem da narrativa, a que estuda a sua duração e a que se ocupa dos problemas de frequência; numa palavra, a incidência do tempo nos factos relatados. Desde sempre que a questão do tempo preocupou quem abordasse os domínios da teoria literária. Arte da sucessão por excelência, a literatura (como a música e o cinema, tendo este aliás muito de narrativo) processa-se no tempo e *toma* um tempo determinado na sua relação de comunicação. Daí que, quer no que respeita à caracterização da ficção (3), quer no que toca à reflexão produzida pelos próprios criadores (4), quer ainda em embrionárias mas lucidíssimas tentativas de distinção de géneros (5), a relação do texto escrito com a categoria do tempo se coloque e adquira mesmo uma emergência central e irradiante. O que me parece importante salientar é que, se, a partir de 1966, com a publicação dos primeiros estudos de toque

(3) Jean Pouillon, *Temps et Roman*, Gallimard. Paris, 1946.

(4) A enumeração seria longa! Alguns marcos: Proust e a procura do tempo; Joyce e a fusão do tempo; Huxley e a «musicalização do romance» em termos de ritmo; etc.

(5) Emil Staiger, *Grundbegriffe der Poetik*, Zurique, 1946; David Mourão-Ferreira, «Para uma teoria dos géneros literários», in *Seara Nova*, 1154-55, Fevereiro 1950.

semiológico sobre a análise da narrativa, o elemento tempo nela passou a ocupar um lugar substancialmente reduzido, isso se deveu, fundamentalmente, ao facto de não estar afinada uma aparelhagem conceptual que permitisse a sua integração rigorosa no estudo do texto e, por outro lado, à consideração do texto enquanto enunciado muito mais que enquanto realidade pendente de marcas enunciativas determinantes. Ora este trabalho de Genette vem justamente integrar o estudo do tempo na narrativa, não enquanto procedimento de organização lógico-temporal (diegese), mas enquanto elemento de uma alteração qualquer na sequência do dito e do não-dito e das suas implicações múltiplas. Por outras palavras: o tempo, neste estudo de G. Genette, não é encarado como categoria filosófica ou como sentimento vivencial, como em determinados estudos clássicos, nem tão-pouco como sistema de relações verbais [como nas obras, aliás de importância decisiva, de Benveniste (6) e de Weinrich (7)]: fazendo embora apelo a estas direcções, Genette estuda fenómenos muito mais superficiais, como os efeitos de ordem (definitivamente adquiridos em teoria da literatura como analepses e prolepses, a partir deste trabalho) e muito mais «laterais» — incessantemente recalcados ou adiados —, como o ritmo. O ritmo, categoria fundamental da produção literária, tanto na poesia como na prosa, vê o seu lugar já aqui um pouco definido em termos de elemento da ficção. Em vão procuraremos, no entanto, este termo no índice remissivo; o trabalho que ele suscita (ainda a um nível diminuído, deve dizer-se) constela-se em torno de outros conceitos cujo tipo de alternância e de seguimento o formam ou caracterizam (cf. *duração*).

Estudo importante da obra de Proust, «Discurso da Narrativa» é uma análise sistematizada da arte de contar nas suas várias formas. Ao prazer de ler uma história juntar-se-á, com a leitura deste trabalho de Genette, o prazer de ler o modo como um determinado narrador dá a ler a sua própria leitura do texto que produz. Jogo de espelhos, lugar geométrico do

(6) *O Homem na Linguagem*, Arcádia, Lisboa, 1976.

(7) *Le Temps*, Seuil, Paris, 1973 (Estugarda, 1964).

rigor e da definição jogando na vertigem constante duma expansão cujo limite é apenas o da reversão das entidades ocupadas na relação, reflexão inacabada, produto a produzir-se. Aqui estamos para o acompanhar.

Julho de 1979

DISCURSO DA NARRATIVA

Gérard Genette

GÉRARD GENETTE nasceu em Paris em 1930.

Antigo aluno da École Normale Supérieure, é actualmente «maître de conférences» nessa instituição e ensina também literatura francesa na Sorbonne. Tem publicado ensaios em diversos periódicos: *Les Lettres Nouvelles, La Nouvelle Revue Française, Tel Quel, Critique, Les Cahiers de l'Herne, L'Arc, Le Mercure de France.*

Principais obras: *Figures*, 1966; *Figures-II*, 1969; *Figures-III*, 1972; *Mimologiques, voyage en Cratylie*, 1976; *Introduction à l'architexte*, 1979.

O ensaio que constitui este volume é extraído de *Figures-III*.

Tradução de Fernando Cabral Martins

PREFÁCIO

O objectivo específico deste estudo é a narrativa em *À la Recherche du temps perdu*. Esta precisão dá imediatamente lugar a duas observações de importância desigual. A primeira refere-se à definição do *corpus*: sabe-se hoje que a obra assim denominada, e cujo texto canónico se encontra estabelecido desde 1954 pela edição Clarac-Ferré, mais não é que o último estado de uma obra na qual Proust trabalhou a bem dizer toda a sua vida, e cujas anteriores versões se dispersam, no essencial, entre *Les Plaisirs et les Jours* (1896), *Pastiches et Mélanges* (1919), as diversas recolhas ou inéditos póstumos intitulados *Chroniques* (1927), *Jean Santeuil* (1952) e *Contre Sainte-Beuve* (1954) (1), e os cerca

(1) As datas recordadas são das primeiras publicações, mas as nossas referências reenviam, naturalmente, para a edição Clarac-Sandre em dois volumes (*Jean Santeuil* precedido de *Les Plaisirs et les Jours*; *Contre Sainte-Beuve* precedido de *Pastiches et Mélanges* e seguido de *Essais*

de oitenta *cadernos* depositados desde 1962 no gabinete de manuscritos da Biblioteca Nacional. Por essa razão, a que se acrescenta a interrupção forçada de 18 de Novembro de 1922, a *Recherche*, menos que qualquer outra, não pode ser considerada como uma obra *fechada*, e é, portanto, sempre legítimo, e algumas vezes necessário, para comparação do texto «definitivo», fazer apelo a esta ou aquela das suas variantes. O que também é verdadeiro quanto à apresentação da narrativa, e não se pode deixar de reconhecer, por exemplo, aquilo que a descoberta do texto «na terceira pessoa» de *Santeuil* traz de perspectiva e de significação ao sistema narrativo adoptado na *Recherche*. O nosso trabalho basear-se-á essencialmente, pois, na obra última, mas não sem que por vezes se tenham em conta os seus antecedentes, considerados não por eles mesmos, o que tem pouco sentido, mas pela luz que podem projectar.

A segunda observação diz respeito ao método, ou antes, ao procedimento aqui adoptado. Já se pôde ver que nem o título nem o subtítulo deste estudo mencionam aquilo que acabo de designar como seu objecto específico. O que não é por coquetaria ou por inflação deliberada do assunto. O facto é que, frequentes vezes, e de um modo talvez exasperante para alguns, a narrativa proustiana parecerá ter sido esquecida em proveito de considerações mais gerais: ou, como hoje se diz, apagar-se a crítica perante a «teoria literária», aqui, mais precisamente, a teoria da narrativa ou *narratologia*. Poderia justificar e clarificar esta ambígua situação de dois modos diferentes: quer pondo francamente, como outros por sua vez fizeram, o objecto específico ao serviço do desígnio geral, e a análise crítica ao serviço da teoria: a *Recherche* não seria então mais que um pretexto, reservatório de exemplos e lugar de ilustração para uma poética narrativa onde os seus traços específicos se perderiam na transcendência das «leis do género»; quer, ao contrário, subordinando a poética à crítica, e fazendo dos conceitos, classificações e processos propostos outros tantos instrumentos *ad hoc*, destinados exclusivamente a permitir uma descrição mais exacta ou mais precisa da narrativa proustiana na sua singularidade, tendo-se a cada passo imposto um desvio «teórico» pelas necessidades de uma elucidação metodológica.

Confesso a minha repugnância, ou a minha incapacidade, em escolher entre esses dois sistemas de defesa aparentemente incompatíveis. Parece-me impossível tratar a *Recherche du temps perdu* como um simples exemplo daquilo que seria a narrativa em geral, ou a narrativa romanesca, ou a narrativa de forma autobiográfica, ou sabe Deus que outra classe, espécie ou variedade: a especificidade da narração proustiana tomada no seu conjunto é *irredutível*, e qualquer extrapolação seria aqui um erro de método; a *Recherche* só se ilustra a si mesma. Mas, de algum modo, essa especificidade não é *indecomponível* e cada um dos traços que a análise nela distingue presta-se a uma certa aproximação, comparação ou perspectivação. Como toda a obra, como todo o organismo, a *Recherche* é feita de elementos universais, ou pelo menos transindividuais, que reúne numa síntese específica, numa totalidade singular. Analisá-la é ir, não do geral para o particular, mas sim do particular para o geral: desse ser incomparável que é a *Recherche* a esses elementos bem comuns, figuras e processos de utilidade pública e de circulação corrente a que chamo anacronias, itirativo, focalizações, paralepses e outros. O que aqui proponho é essencialmente um método de análise: tenho, pois, que reconhecer que, de facto, procurando o específico, encontro o universal, e que ao querer pôr a teoria ao serviço da crítica ponho sem querer a crítica ao serviço da teoria. Este é o paradoxo de toda a poética, e também, sem dúvida, o de toda a actividade de conhecimento, eternamente dilacerada entre dois incontornáveis lugares comuns, que não há objectos senão singulares, nem ciência senão do geral; sempre reconfortada, todavia, e como que magnetizada por essa outra verdade, um pouco menos difundida, de que o geral reside no coração do particular, e, logo, — contrariamente ao preconceito comum — o conhecível no coração do mistério.

---

et Articles), Pléiade, 1971, que contém numerosos inéditos. É ainda necessário, por vezes, enquanto se espera pela edição crítica da *Recherche*, continuar a recorrer à edição Fallois do *Contre Sainte-Beuve* para certas páginas tiradas dos *Cadernos*.

Mas caucionar em cientificidade uma vertigem, se não um estrabismo metodológico, não estará talvez isento de impostura. Defenderei então diferentemente a mesma causa: talvez a verdadeira relação entre a aridez «teórica» e a minúcia crítica seja de alternância recreativa e recíproca distracção. Possa o leitor, por seu turno, aí encontrar uma espécie de diversão periódica, como o insone ao mudar de mau lado: *amant alterna Camenae.*

INTRODUÇÃO

Empregamos correntemente a palavra *narrativa* [*récit*] sem nos preocuparmos com a sua ambiguidade, por vezes sem a percebermos, e algumas das dificuldades da narratologia derivam talvez de tal confusão. Parece-me que, se se quiser começar a ver mais claro neste domínio, têm que distinguir-se claramente sob este termo três noções distintas.

Num primeiro sentido — que é hoje o mais evidente e o mais central no uso comum —, *narrativa* designa o enunciado narrativo, o discurso oral ou escrito que assume a relação de um acontecimento ou de uma série de acontecimentos: assim, chamar-se-á *narrativa de Ulisses* ao discurso do herói perante os Feácios nos cantos IX a XII da *Odisseia,* e, logo, a esses mesmos quatro cantos, ou seja, ao segmento do texto homérico que diz ser sua fiel transcrição.

Num segundo sentido, menos difundido, mas hoje corrente entre os analistas e teóricos do conteúdo narrativo, *narrativa*

designa a sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento, de oposição, de repetição, etc. «Análise da narrativa» significa, então, estudo de um conjunto de acções e de situações consideradas nelas mesmas, com abstracção do *medium*, linguístico ou outro, que dele nos dá conhecimento: neste caso, as aventuras vividas por Ulisses desde a queda de Tróia até à sua chegada junto de Calipso.

Num terceiro sentido, que é aparentemente o mais antigo, *narrativa* designa, ainda, um acontecimento: já não, todavia, aquele que se conta, mas aquele que consiste em que alguém conte alguma coisa: o acto de narrar tomado em si mesmo. Dir-se-á, assim, que os cantos IX a XII da *Odisseia* são consagrados à narrativa de Ulisses, como se diz que o canto XXII é consagrado ao massacre dos pretendentes: contar as suas aventuras é uma acção, tal como massacrar os pretendentes da mulher, e, se é escusado dizer que a existência dessas aventuras (supondo que se tomem, como Ulisses, por reais) em nada depende dessa acção, é igualmente evidente que o discurso narrativo, por seu lado (narrativa de Ulisses no sentido 1), depende delas absolutamente, pois é o seu *produto*, como todo o enunciado é o produto de um acto de enunciação. Se, pelo contrário, se tiver Ulisses por mentiroso, e por fictícias as aventuras que ele conta, a importância do acto narrativo mais se acentua, pois dele dependem não somente a existência do discurso, como a ficção de existência das acções que «transmite». Dir-se-á, evidentemente, outro tanto do acto narrativo do próprio Homero onde quer que ele assuma directamente a relação das aventuras de Ulisses. Sem acto narrativo, pois, não há enunciado, e às vezes nem sequer conteúdo narrativo. É, portanto, surpreendente que a teoria da narrativa se tenha até agora preocupado pouco com os problemas da enunciação narrativa, concentrando quase toda a sua atenção no enunciado e seu conteúdo, como se fosse inteiramente secundário, por exemplo, que as aventuras de Ulisses fossem contadas ou por Homero ou pelo próprio Ulisses. Sabe-se, contudo, e aí voltaremos mais adiante, que Platão, outrora, não tinha considerado tal assunto indigno da sua atenção.

Como o título indica, ou quase, o nosso estudo baseia-se, essencialmente, na narrativa em seu sentido mais corrente, isto é, de discurso narrativo, que, em literatura, vem a ser, e particularmente no caso que nos interessa, um *texto* narrativo. Mas, como se verá, a análise do discurso narrativo, tal como o entendo, implica constantemente o estudo das relações, por um lado, entre esse discurso e os acontecimentos que relata (narrativa no sentido 2), por outro lado, entre esse mesmo discurso e o acto que o produz, realmente (Homero) ou ficticiamente (Ulisses): narrativa no sentido 3.

Temos pois, desde já, para evitar toda a confusão e qualquer embaraço de linguagem, que designar com termos unívocos cada um dos aspectos da realidade narrativa. Proponho, sem insistir nas razões aliás evidentes da escolha dos termos, denominar-se *história* o significado ou conteúdo narrativo (ainda que esse conteúdo se revele, na ocorrência, de fraca intensidade dramática ou teor factual), *narrativa* propriamente dita o significante, enunciado, discurso ou texto narrativo em si, e *narração* o acto narrativo produtor e, por extensão, o conjunto da situação real ou fictícia na qual toma lugar (²).

O nosso objecto aqui é, pois, a *narrativa* no sentido restrito que passamos a atribuir a este termo. É bastante evidente, penso eu, que, dos três níveis agora distintos, o do discurso narrativo é o único que se oferece directamente à análise textual, que é por sua vez o único instrumento de estudo de que dispomos no campo da narrativa literária, e, especialmente, da narrativa de ficção. Se quiséssemos estudar em si mesmos, digamos, os acontecimentos contados por Michelet na sua *Histoire de France*, poderíamos recorrer a toda a espécie de documentos exteriores a essa obra, respeitantes à história de França; se quiséssemos

(²) *Narrativa* e *narração* passam bem sem justificação. Para *história*, e apesar de um inconveniente evidente, invocarei o uso corrente (diz-se «contar uma história»), e um uso técnico, decerto mais restrito, mas bastante bem admitido depois que Tzvetan Todorov propôs distinguir a «narrativa como discurso» (sentido 1) e a «narrativa como história» (sentido 2). Empregarei ainda no mesmo sentido o termo *diegese*, que nos vem dos teorizadores da narrativa cinematográfica.

estudar em si mesma a redacção dessa obra, poderíamos utilizar outros documentos, igualmente exteriores ao texto de Michelet, respeitantes à sua vida e ao seu trabalho durante os anos que lhe consagrou. Mas não tem esse recurso quem se interessar, por um lado, pelos acontecimentos contados pela narrativa que constitui a *Recherche du temps perdu*, e, por outro lado, pelo acto narrativo de que procede: nenhum documento exterior à *Recherche*, e, especialmente, nenhuma boa biografia de Marcel Proust, caso existisse (3), poderia informá-lo, nem sobre esses acontecimentos nem sobre esse acto, dado que são uns e outro fictícios, e põem em cena, não Marcel Proust, mas o suposto herói e narrador do seu romance. Não quero dizer, claro, que o conteúdo narrativo da *Recherche* não possua qualquer relação com a vida do seu autor: mas, simplesmente, que essa relação não é de tal ordem que se possa utilizar a segunda para uma análise rigorosa do primeiro (ou sequer o inverso). Quanto à narração produtora dessa narrativa, contando o acto de Marcel (4) a sua vida passada, evitar-se-á a partir de agora confundi-la com o acto de Proust ao escrever a *Recherche du temps perdu;* mais adiante voltaremos a este assunto, mas bastará recordar, para já, que as quinhentas e vinte e uma páginas de *Du côté de chez Swann* (ed. Grasset) publicadas em Novembro de 1913 e redigidas por Proust durante alguns anos antes dessa data, são supostas (no actual estado da ficção) serem escritas pelo narrador muito depois da guerra. É, portanto, a narrativa, e apenas ela, que aqui nos informa, por um lado, sobre os acontecimentos que relata, e, por outro lado, sobre a actividade que supostamente a traz a lume: dito de outro modo, o nosso conhecimento

(3) As más não apresentam aqui nenhum inconveniente, já que o seu principal defeito consiste em atribuir friamente a Proust aquilo que Proust diz de Marcel, a Illiers aquilo que ele diz de Combray, a Cabourg o que diz de Balbec, e assim por diante: processo contestável em si mesmo, mas para nós sem perigo: a não ser nos nomes, nunca se sai da *Recherche*.

(4) Conserva-se aqui, para designar ao mesmo tempo o herói e o narrador da *Recherche*, este prenome controverso. Explicar-me-ei no último capítulo.

desta e daqueles não pode senão ser indirecto, inevitavelmente mediatizado pelo discurso da narrativa, dado que aqueles são o próprio objecto desse discurso e esta deixa aí traços, marcas ou indícios assinaláveis e interpretáveis, tais como a presença de um pronome pessoal na primeira pessoa que denota a identidade da personagem e do narrador, ou a de um verbo no passado que denota anterioridade da acção contada em relação à acção narrativa, sem prejuízo de indicações mais directas e mais explícitas.

História e narração só existem para nós, pois, por intermédio da narrativa. Mas, reciprocamente, a narrativa, o discurso narrativo não pode sê-lo senão enquanto conta uma história, sem o que não seria narrativo (como, digamos, a *Ética* de Espinosa), e porque é proferido por alguém, sem o que (como, por exemplo, uma colecção de documentos arqueológicos) não seria, em si mesmo, um discurso. Enquanto narrativo, vive da sua relação com a história que conta; enquanto discurso, vive da sua relação com a narração que o profere.

A análise do discurso narrativo será, pois, para nós, essencialmente o estudo das relações entre narrativa e história, entre narrativa e narração, e (enquanto se inscrevem no discurso da narrativa) entre história e narração. Tal posição conduz-me a propor uma nova partilha do campo de estudo. Tomarei como ponto de partida a divisão adiantada em 1966 por Tzvetan Todorov (5). Tal divisão classificava os problemas da narrativa em três categorias: a do *tempo*, «onde se exprime a relação entre o tempo da história e o do discurso»; a do *aspecto*, «ou a maneira pela qual a história é percebida pelo narrador»; a do *modo*, isto é, «o tipo de discurso utilizado pelo narrador». Adopto sem qualquer emenda a primeira categoria na definição que acabo de citar, e que Todorov ilustrava com notas sobre as «deformações temporais», isto é, as infidelidades à ordem cronológica dos acontecimentos, e sobre as relações de encadeamento, de alternância ou de «encaixe» entre as diversas linhas de acção constitutivas da história; mas acrescentava-lhe umas considera-

(5) «Les catégories du récit littéraire», *Communications 8*.

ções sobre o «tempo da enunciação» e o da «percepção» narrativas (assimilados por ele aos tempos da *escrita* e da *leitura*) que me parecem exceder os limites da sua própria definição, e que, quanto a mim, reservarei para uma outra ordem de problemas, evidentemente ligados às relações entre narrativa e narração. A categoria do aspecto (6) recobria essencialmente as questões do «ponto de vista» narrativo, e a do modo (7) recolhia os problemas de «distância», que a crítica americana de tradição jamesiana geralmente trata em termos de oposição entre *showing* («representação» no vocabulário de Todorov) e *telling* («narração»), ressurgências das categorias platónicas de *mimesis* (imitação perfeita) e de *diegesis* (narrativa pura), os diversos tipos de representação do discurso de personagem, os modos de presença implícita ou explícita do narrador e do leitor na narrativa. Como para o citado caso do «tempo de enunciação», creio necessário dissociar esta última série de problemas, na medida em que põe em causa o acto de narração e seus protagonistas; em contrapartida, deve reunir-se numa única grande categoria, que é, digamos provisoriamente, a das modalidades de representação, ou graus de mimese, tudo o resto daquilo que Todorov repartia entre aspecto e modo. Esta redistribuição conduz, pois, a uma divisão sensivelmente diferente daquela de que se inspira, e que passarei a formular por si mesma, recorrendo na escolha dos termos a uma espécie de metáfora linguística que será preferível não tomar demasiado à letra.

Dado que toda a narrativa — mesmo com a extensão e a complexidade da *Recherche du temps perdu* (8) — é uma produção linguística que assume a relação de um ou vários acontecimento(s), é talvez legítimo tratá-la como o desenvolvimento, tão monstruoso quanto se queira, dado a uma forma *verbal*, no sentido gramatical do termo: a expansão de um verbo. *Eu caminho, Pedro veio* são para mim formas mínimas de narrativa, e, de modo inverso, a *Odisseia* ou a *Recherche* mais não fazem, de algum modo, que amplificar (no sentido retórico) enunciados tais como *Ulisses volta para Ítaca* ou *Marcel torna-se escritor*. Isto autoriza-nos talvez a organizar ou, pelo menos, a formular os problemas de análise do discurso narrativo segundo categorias tomadas da gramática do verbo, e que se reduzirão aqui a três classes fundamentais de determinações: as que estão ligadas às relações temporais entre narrativa e diegese, e que arrumaremos sob a categoria do *tempo;* as que estão ligadas às modalidades (formas e graus) da «representação» narrativa, logo aos *modos* (9) da narrativa; aquelas, finalmente, que estão ligadas à forma pela qual se encontra implicada na narrativa a própria narração no sentido em que a definimos, ou seja, a situação ou instância (10) narrativa, e, com ela, os seus dois protagonistas: o narrador e seu destinatário, real ou virtual; poderíamos ser tentados a colocar esta terceira determinação sob o título da «pessoa», mas, por razões que adiante se tornarão claras, parece-me preferível adoptar um termo de conotações psicológicas um pouco (ai!, bem pouco) menos marcadas, e ao qual daremos uma extensão conceptual sensivelmente mais larga, em que a «pessoa» (referente à oposição tradicional entre narrativa «na primeira» e narrativa «na terceira pessoa») mais não será que um aspecto entre outros: esse termo é o de *voz*, que Vendryès, por exemplo (11), definia assim no seu sentido gramatical: «Aspecto da acção verbal nas suas relações com o sujeito...» Bem entendido que o sujeito de que se fala aqui é o do enunciado, ao passo que, para nós, a voz

(6) Rebaptizada «visão» em *Littérature et Signification* (1967) e em *Qu'est-ce que le structuralisme?* (1968).

(7) Rebaptizada «registo» em 1967 e 1968.

(8) Será necessário precisar que, ao tratar a obra como uma narrativa, se não pretende de modo nenhum reduzi-la a esse aspecto? Aspecto vezes demais negligenciado pela crítica, mas que Proust por seu lado nunca perdeu de vista, de maneira que fala da «vocação invisível de que esta obra é a *história*» (Pléiade, II, p. 397, sublinhado meu).

(9) O termo está aqui tomado muito ao pé do seu sentido linguístico, se nos referirmos, por exemplo, a esta definição de Littré: «Nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa de que se trata, e para exprimir... os diferentes pontos de vista em que se considera a existência ou a acção.»

(10) No sentido em que Benveniste fala de «instância de discurso» (*Problèmes de linguistique générale*, V parte).

(11) Citado no *Petit Robert*, s. v. *Voix*.

designará uma relação com o sujeito (e, mais geralmente, a instância) da enunciação: mais uma vez, trata-se tão somente de empréstimos de termos, que não pretendem fundar-se em rigorosas homologias ([12]).

Como se vê, as três classes propostas, que designam campos de estudo e determinam a disposição dos capítulos que se seguem ([13]), recobrem menos que recortam de forma complexa as três categorias mais atrás definidas, que designavam níveis de definição da narrativa: o *tempo* e o *modo* funcionam ambos ao nível das relações entre *história* e *narrativa*, enquanto que a *voz* designa ao mesmo tempo as relações entre *narração* e *narrativa* e entre *narração* e *história*. Evitar-se-á, porém, hipostasiar tais termos, e converter em substância o que não é mais, em cada momento, que uma ordem de relações.

([12]) Outra justificação, puramente proustológica, do emprego de tal termo, a existência do precioso livro de Marcel Muller intitulado *As Vozes Narrativas em «A la Recherche du temps perdu»* (Droz, 1965).

([13]) Os três primeiros (*Ordem, Duração, Frequência*) tratam do tempo, o quarto do modo, o quinto e último da voz.

1
ORDEM

Tempo da narrativa?

«A narrativa é uma sequência duas vezes temporal...: há o tempo da coisa-contada e o tempo da narrativa (tempo do significado e tempo do significante). Não só é esta dualidade aquilo que torna possíveis todas as distorções temporais de que é banal dar conta nas narrativas (três anos da vida do herói resumidos em duas frases de um romance, ou em alguns planos de uma montagem «frequentativa» de cinema, etc.); mais fundamentalmente, convida-nos a constatar que uma das funções da narrativa é cambiar um tempo num outro tempo ([14]).»

([14]) Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, Klincksieck, Paris, 1968, p. 27.

A dualidade temporal aqui tão vivamente acentuada, e que os teóricos alemães designam pela oposição entre *erzählte Zeit* (tempo da história) e *Erzählzeit* (tempo da narrativa) ([15]), é um traço característico não somente da narrativa cinematográfica, como também da narrativa oral, a todos os níveis de elaboração estética, incluindo esse nível plenamente «literário» que é o da recitação épica ou da narração dramática (narrativa de Théramène... [em Racine: *Phèdre*]). É talvez menos pertinente noutra forma de expressão narrativa, tais como a «fotonovela» ou a banda desenhada (ou pictórica, como a predela de Urbino, ou bordada, como a «tapeçaria» da rainha Matilde), que, ao mesmo tempo que constituem sequências de imagens, logo, exigindo uma leitura sucessiva e diacrónica, igualmente se prestam, e, mesmo, convidam a uma espécie de olhar global e sincrónico ou, pelo menos, um olhar cujo percurso não é já comandado pela sucessão das imagens. A narrativa literária escrita tem, quanto a este ponto, um estatuto ainda mais difícil de precisar. Como a narrativa oral ou fílmica, não pode ser «consumida», logo actualizada, senão num *tempo* que evidentemente é o da leitura, e, ainda que a sucessividade dos seus elementos possa ser contradita por uma leitura caprichosa, repetitiva ou selectiva, não se pode sequer chegar a uma analexia perfeita: pode-se passar um filme ao contrário, imagem a imagem; não se pode, sem que deixe de ser um texto, ler um texto ao contrário, letra a letra, nem mesmo palavra a palavra; nem sempre, até, frase a frase. O livro é um pouco mais suportado do que hoje em dia muitas vezes se diz pela famosa *linearidade* do significante linguístico, mais fácil de negar em teoria que de evacuar na realidade. Contudo, não se põe a questão de identificar o estatuto da narrativa escrita (literária ou não) ao da narrativa oral: a sua temporalidade é, de alguma maneira, condicional e instrumental; produzida, como todas as coisas, no tempo, existe no espaço e como espaço, e o tempo necessário para a «consumir» é aquele que é preciso para a *percorrer* ou *atravessar*, como

([15]) Ver Gunther Müller, «Erzählzeit und erzählte», *Festschrift für Kluckhorn*, 1948, retomado em *Morphologische Poetik*, Tubinga, 1968.

uma estrada ou um campo. O texto narrativo, como qualquer outro texto, não tem outra temporalidade senão aquela que toma metonimicamente de empréstimo à sua própria leitura.

Tal estado de coisas, vê-lo-emos mais adiante, nem sempre será sem consequências na parte que nos toca, e haverá que, por vezes, corrigir, ou tentar corrigir, os efeitos do deslocamento metonímico; mas temos primeiro que o assumir, já que faz parte do jogo narrativo, e tomar, pois, à letra a quase-ficção do *Erzählzeit*, esse falso tempo que vale por um verdadeiro e que trataremos, com o que isso comporta, ao mesmo tempo, de reserva e de aquiescência, como um *pseudo-tempo*.

Tomadas estas precauções, estudaremos as relações entre tempo da história e (pseudo) tempo da narrativa segundo aquelas que me parecem ser as suas determinações essenciais: as relações entre a *ordem* temporal de sucessão dos acontecimentos na diegese e a ordem pseudo-temporal da sua disposição na narrativa, que constituirão o objecto deste primeiro capítulo; as relações entre a *duração* variável desses acontecimentos, ou segmentos diegéticos, e a pseudo-duração (na realidade, extensão de texto) da sua relação na narrativa: relações, pois, de velocidade, que constituirão o objecto do segundo; relações, enfim, de *frequência*, quer dizer, para nos atermos aqui a uma fórmula ainda aproximativa, relações entre as capacidades de repetição da história e as da narrativa: relações a que será consagrado o terceiro capítulo.

Anacronias

Estudar a ordem temporal de uma narrativa é confrontar a ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história, na medida em que é indicada explicitamente pela própria narrativa ou pode ser inferida deste ou aquele indício indirecto. É evidente que a reconstituição nem sempre é possível, e que se torna ociosa para certas obras-limite, como os romances de Robbe-Grillet, onde a referência temporal se encontra pervertida de propósito.

É igualmente óbvio que, na narrativa clássica, pelo contrário, ela não somente é possível na maior parte das vezes, pois aí o discurso narrativo nunca interverte a ordem dos acontecimentos sem o dizer, como, ainda, é necessária, e precisamente pela mesma razão: quando um segmento narrativo começa por uma indicação como: «Três meses antes, etc.», tem que se ter em conta ao mesmo tempo aquilo *depois* de que essa cena vem na narrativa, e aquilo *antes* de que se supõe que veio na diegese: um e o outro, ou, melhor dizendo, a relação (de contraste ou de discordância) entre um e o outro é essencial ao texto narrativo, e suprimir essa relação por eliminação de um dos termos não é ater-se ao texto, mas matá-lo de boamente.

A localização e a medida dessas *anacronias* narrativas (como chamarei aqui às diferentes formas de discordância entre a ordem da história e a da narrativa) postulam implicitamente a existência de uma espécie de grau zero, que seria um estado de perfeita coincidência temporal entre narrativa e história. Tal estado de referência é mais hipotético que real. Parece que a narrativa folclórica terá por hábito conformar-se, pelo menos nas suas grandes articulações, com a ordem cronológica, mas a nossa tradição literária (ocidental), pelo contrário, é inaugurada com um efeito de anacronia caracterizado, pois desde o oitavo verso da *Ilíada* o narrador, depois de ter evocado a querela entre Aquiles e Agamémnon, ponto de partida declarado da sua narrativa (*ex hou de ta prôta*), regressa uma dezena de dias atrás, para expor a sua causa em cerca de cento e quarenta versos retrospectivos (afronta a Crises — cólera de Apolo — peste). Sabe-se que esse início *in medias res* seguido de um voltar atrás explicativo se virá a transformar num dos *topoi* formais do género épico, e, também, o quanto o estilo da narração romanesca permaneceu neste particular fiel ao do seu longínquo antepassado (16), e isto até mesmo em pleno século XIX «realista»:

(16) Testemunho *a contrario* é esta apreciação de Huet sobre as *Babilónicas* de Jâmblico: «A ordenança de seu desígnio é falha de arte. Seguiu grosseiramente a ordem do tempo, e não começou por lançar o leitor no meio do assunto, seguindo o exemplo de Homero» (*Traité de l'origine des romans*, 1670, p. 157).

basta, para nos convencermos, pensar em certas aberturas balzaquianas como as de *César Birotteau* ou da *Duchesse de Langeais*. D'Arthez fez dele um princípio para uso de Lucien de Rubempré (17), e o próprio Balzac repreenderá Stendhal por não ter começado a *Chartreuse de Parme* pelo episódio de Waterloo, reduzindo «tudo o que precede à uma qualquer narrativa feita por Fabrice ou sobre Fabrice enquanto este jaz na aldeia da Flandres onde está ferido (18)». Não se cairá no ridículo de apresentar a anacronia como uma raridade ou como uma invenção moderna: ela é, pelo contrário, um dos recursos tradicionais da narração literária.

De resto, se se considerarem um pouco mais de perto os primeiros versos da *Ilíada* acima evocados, pode ver-se que o seu movimento temporal é mais complexo do que se disse. Ei-los:

> *Canta, deusa a cólera de Aquiles, o filho de Peleu; detestável cólera, que aos Aqueus trouxe sofrimentos sem conta e lançou a Hades para pasto tantas orgulhosas almas de heróis, enquanto tornava estes mesmos heróis presas dos cães e de todas as aves do céu — para cumprimento do desígnio de Zeus. Parte daquele dia em que uma querela dividiu desde logo o filho de Atreu, protector do seu povo, e o divino Aquiles. Quem dos deuses então os fez haverem um contra o outro em tal querela e batalha? O filho de Leto e Zeus. Foi ele quem, enraivecido contra o rei, fez por todo o exército lavrar um cruel mal, do qual os homens iam morrendo; isso porque o filho de Atreu tinha feito afronta a Crises, seu sacerdote* (19).

Assim, o primeiro objecto narrativo designado por Homero é a *cólera de Aquiles*; o segundo, as *desgraças dos Aqueus*, que dela são, efectivamente, a consequência; mas o terceiro é a

(17) «Entrai desde logo na acção. Tomai-me vosso assunto tanto de través como pela cauda; enfim, variai os vossos planos, para que nunca seja o mesmo» (*Illusions perdues*, ed. Garnier, p. 230).
(18) *Études sur M. Beyle*, Skira, Genebra, 1943, p. 69.
(19) Les Belles Lettres, p. 3.

querela entre Aquiles e Agamémnon, que é a sua causa imediata e lhe é, portanto, anterior; depois, continuando a remontar explicitamente de causa em causa: a *peste*, causa da querela, e, enfim, a *afronta a Crises*, causa da peste. Os cinco elementos constitutivos desta abertura, que denominarei A, B, C, D e E segundo a ordem do seu aparecimento na narrativa, ocupam respectivamente na história as posições cronológicas 4, 5, 3, 2 e 1: donde esta fórmula, que sintetizará melhor ou pior as relações de sucessão: A4-B5-C3-D2-E1. Estamos muito perto de um movimento regularmente retrógrado ([20]).

Haverá agora que entrar mais em pormenor na análise das anacronias. Tiro de *Jean Santeuil* um exemplo bem típico. A situação, que se reencontra sob diversas formas na *Recherche*, é a do futuro tornado presente que não se parece com a ideia que se tinha no passado feito dele. Jean, vários anos depois, reencontra a casa onde habita Marie Kossichef, que antes havia amado, e compara as suas impressões de hoje com aquelas que cria antes dever sentir hoje:

> *Algumas vezes, ao passar em frente da casa, lembrava-se dos dias de chuva em que levava até ali a sua criada em peregrinação. Mas lembrava-os sem a melancolia que então pensava dever experimentar um dia no sentimento de já não a amar. Pois essa melancolia, aquilo que de antemão assim a projectava sobre a sua indiferença por vir, era o seu amor. E esse amor já não existia* ([21]).

A análise temporal deste texto consistirá, primeiro, em enumerar os segmentos segundo as mudanças de posição no tempo da história. Contam-se aqui, sumariamente, nove segmentos repartidos por duas posições temporais, que designaremos por 2 (*agora*) e 1 (*antes*), fazendo abstracção do seu carácter iterativo («algumas vezes»): segmento A na posição 2 («Algumas vezes, ao passar em frente da casa, lembrava-se»), B na posição 1 («dois dias de chuva em que levava até ali a sua criada em peregrinação»), C na 2 («Mas ele lembrava-os sem»), D na 1 («a melancolia que então pensava»), E na 2 («dever experimentar um dia no sentimento de já a não amar»), F na 1 («Pois essa melancolia, aquilo que de antemão assim o projectava»), G na 2 («sobre a sua indiferença por vir»), H na 1 («era o seu amor»), I na 2 («E esse amor já não era»). A fórmula das posições temporais está, portanto, aqui:

A2-B1-C2-D1-E2-F1-G2-H1-I2,

ou seja, um perfeito ziguezague. Notar-se-á, de passagem, que a dificuldade deste texto à primeira leitura provém do modo, aparentemente sistemático, pelo qual Proust elimina aí os pontos de referência temporais mais elementares (antes, agora), que o leitor deve acrescentar mentalmente para se ir reconhecendo. Mas o simples levantamento das posições não esgota a análise temporal, ainda que reduzida às questões de ordem, e não permite determinar o estatuto das anacronias: falta definir as relações que unem os segmentos entre si.

Se se considerar o segmento A como o ponto de partida narrativo, logo, em posição autónoma, o segmento B define-se evidentemente como *retrospectivo:* uma retrospecção que se pode qualificar de subjectiva, no sentido de que é assumida pela própria personagem, cuja narrativa não faz senão relatar os pensamentos presentes («lembrava-se...»); B está, pois, temporalmente subordinado a A: define-se como retrospectivo *em relação* a A. C procede de um simples retorno à posição inicial, sem subordinação. D faz de novo retrospecção, mas, desta vez, directamente assumida pela narrativa: é, aparentemente, o narrador quem menciona a ausência de melancolia, mesmo sendo esta notada pelo herói. E traz-nos de novo para o presente, mas de um modo muito diferente de C, porque, desta vez, o presente é considerado a partir do passado, e «do ponto de vista» desse passado; não se trata de um simples regresso ao presente, mas de uma *antecipação* (evidentemente subjectiva) do presente no passado; E está, pois,

([20]) E mais ainda se se tiver em conta o primeiro segmento, não narrativo, no presente da instância de narração, logo, no momento mais tardio possível: «Canta, deusa».

([21]) Pléiade, p. 674.

subordinado a D como D a C, sendo C autónomo, como A. F leva-nos para a posição 1 (o passado) por sobre a antecipação E: simples retorno outra vez, mas retorno a 1, isto é, a uma posição subordinada. G é de novo uma antecipação, mas esta objectiva, pois o Jean de outrora precisamente não previa o fim por vir do seu amor como indiferença, mas como melancolia de já não amar. H, como F, é retorno simples a 1. I, enfim, é (como C) retorno simples a 2, isto é, ao ponto de partida.

Este breve fragmento oferece, pois, uma amostra muito variada das diversas relações temporais possíveis: retrospecções subjectivas e objectivas, antecipações subjectivas e objectivas, simples retornos a cada uma das duas posições. Como a distinção entre anacronias subjectivas e objectivas não é de ordem temporal, mas releva de outras categorias, que iremos encontrar no capítulo do modo, vamos por agora neutralizá-la; por outro lado, para evitar as conotações psicológicas ligadas ao emprego de termos como «antecipação» ou «retrospecção», que evocam espontaneamente fenómenos subjectivos, eliminá-los-emos na maior parte das vezes em proveito de dois termos mais neutros: designando por *prolepse* toda a manobra narrativa consistindo em contar ou evocar de antemão um acontecimento ulterior, e por *analepse* toda a ulterior evocação de um acontecimento anterior ao ponto da história em que se está, reservando o termo geral de *anacronia* para designar quaisquer formas de discordância entre as duas ordens temporais, que, veremos, se não reduzem inteiramente à analepse e à prolepse (22).

(22) Entramos aqui nos embaraços (e nas penas) da terminologia. *Prolepse* e *analepse* apresentam a vantagem de entrar, pelo seu radical, numa família gramático-histórica da qual alguns membros nos servirão mais tarde, e, por outro lado, haveremos de jogar com a oposição entre esse radical *-lepse*, que designa em grego o facto de agarrar, donde, narrativamente, de tomar à sua conta e de assumir (prolepse: agarrar adiantadamente; analepse: agarrar ulteriormente), e o radical *-lipse* (como em *elipse* ou *paralipse*), que designa, pelo contrário, o facto de deixar, de passar em silêncio. Mas nenhum prefixo tirado do grego nos permite sobrepassar a oposição *pro/ana*. Donde o recurso à *anacronia*, que é perfeitamente claro, mas que sai do sistema, e cuja interferência de prefixo com *analepse* é importuna. Importuna mas significativa.

A análise das relações sintácticas (subordinação e coordenação) entre os segmentos permite-nos agora substituir à nossa primeira fórmula, que continha simplesmente as posições, uma segunda, que faz surgir as relações e os encaixes:

A2 [B1] C2 [D1 (E2) F1 (G2) H1] I2

Vê-se aqui claramente a diferença de estatuto entre os segmentos A, C e I, por um lado, E e G do outro, que ocupam todos a mesma posição temporal, mas não o mesmo nível hierárquico. Também se vê que as relações dinâmicas (analepses e prolepses) se situam nas aberturas dos parêntesis rectos e dos parêntesis curvos, correspondendo os fechamentos a simples retornos. Observa-se, finalmente, que o fragmento estudado aqui é perfeitamente fechado, sendo em cada um dos níveis escrupulosamente reintegradas as posições de partida: veremos que nem sempre é esse o caso. Não há dúvida que as relações numéricas permitem distinguir as analepses e as prolepses, mas é possível explicitar melhor ainda a fórmula, assim como:

$$A2 \begin{bmatrix} A \\ B1 \end{bmatrix} C2 \overbrace{\begin{bmatrix} D1 & (E2) & F1 & (G2) & H1 \\ & P & & P & \end{bmatrix}}^{A} I2$$

Este fragmento apresentava a vantagem (didáctica) evidente de uma estrutura temporal reduzida a duas posições: é essa uma situação muito rara, e, antes de abandonar o nível micro-narrativo, retiraremos de *Sodome et Gomorrhe* (23) um texto muito mais complexo (ainda que o reduzamos, como o vamos fazer, às suas posições temporais mais massivas, deixando de lado certas *nuances*), e que ilustra bem a ubiquidade temporal característica da narrativa proustiana. Estamos na noite em casa do príncipe de Guermantes. Swann acaba de contar a Marcel a conversão do príncipe ao dreyfusismo, no que, com ingénua parcialidade, vê uma prova de inteligência. Eis como se encadeia a narrativa de

(23) II, p. 712-713.

Marcel (marco por meio de uma letra o início de cada segmento distinguindo).

(A) Swann achava agora indistintamente inteligentes todos os que eram da sua opinião, o seu velho amigo príncipe de Guermantes, e o meu camarada Bloch, (B) que tinha até aí mantido à distância (C) e que convidou para almoçar. (D) Swann interessou muito Bloch dizendo-lhe que o príncipe de Guermantes era dreyfusard. *«Haveria que propor-lhe assinar as nossas listas pró Picquart; com um nome como o seu, isso teria um efeito formidável.» Mas Swann, misturando à sua ardente convicção de israelita a moderação diplomática do mundano, (E) de que tinha ganho por demais os hábitos (F) para deles tão tardiamente se desfazer, recusou-se a autorizar Bloch a enviar ao Príncipe, ainda que como de modo espontâneo, uma circular para assinar. «Ele não pode fazer isso, não se deve pedir o impossível, repetia Swann. Eis um homem encantador, que se deslocou milhares de milhas para vir até nós. Pode ser-nos muito útil. Se assinasse a vossa lista, comprometer-se-ia simplesmente perante os seus, seria castigado por nossa causa, arrepender-se-ia, talvez, das suas confidências, e não as voltaria a fazer.» Mais ainda, Swann recusou o seu próprio nome. Achava-o hebraico demais para fazer bom efeito. Além disso, se aprovava tudo o que respeitava à revisão, não queria misturar-se em nada da campanha antimilitarista. Usava, (G) o que até então nunca tinha feito, a condecoração (H) que tinha ganho quando jovem soldado da guarda nacional, em 70, (I) e acrescentou ao seu testamento um codicilo para pedir que, (J) contrariamente às suas disposições precedentes, (K) honras militares fossem prestadas ao seu grau de cavaleiro da Legião de Honra. O que juntou à volta da Igreja de Combray todo um esquadrão (L) daqueles cavaleiros sobre o futuro dos quais outrora chorava Françoise, quando encarava (M) a perspectiva de uma guerra. (N) Enfim, Swann recusou assinar a circular de Bloch, de maneira que, se passava por* dreyfusard *assanhado aos olhos de muitos, o meu camarada achou-o morno, infectado de nacionalismo e militarão. (O) Swann deixou-me sem me apertar a mão para não ser obrigado a fazer adeuses, etc.*

Distinguiram-se aqui, pois (ainda uma vez muito grosseiramente e a título puramente demonstrativo), quinze segmentos narrativos, repartidos por nove posições temporais. Essas posições são as seguintes, na ordem cronológica: 1.º a guerra de 70; 2.º a infância de Marcel em Combray; 3.º antes da noite Guermantes; 4.º a noite Guermantes, que se pode situar em 1898; 5.º o convite da Bloch (necessariamente posterior a essa noite, da qual Bloch esteve ausente); 6.º o almoço Swann-Bloch; 7.º a redacção do codicilo; 8.º as exéquias de Swann; 9.º a guerra da qual Françoise «encara a perspectiva», que, em rigor, não ocupa qualquer posição definida, dado ser puramente hipotética, mas que se pode identificar, para a situar no tempo e simplificar as coisas com a guerra de 14-18. A fórmula das posições será, então, a seguinte:

A4-B-3-C5-D6-E3-F6-G3-H1-I7-J3-K8-L2-M9-N6-O4

Se se comparar a estrutura temporal deste fragmento com a do precedente, dar-se-á conta, para além de um número maior de posições, de um encaixe hierárquico muito mais complexo, pois, por exemplo, M depende de L, que depende de K, que depende de I, que depende da grande prolepse D-N. Por outro lado, certas anacronias, como B e C, justapõem-se sem regresso implícito à posição de base: estão, portanto, ao mesmo nível de subordinação, e simplesmente coordenadas entre si. Enfim, a passagem de C5 a D6 não faz uma efectiva prolepse, dado que nunca se voltará à posição 5: constitui, pois, uma simples elipse do tempo decorrido entre 5 (o convite) e 6 (o almoço); a elipse, ou avanço sem recuo, não é, de modo evidente, uma anacronia, mas uma simples aceleração da narrativa, que estudaremos no capítulo da duração: afecta o mesmo *tempo*, mas não nos casos específicos da *ordem*, que é apenas o que aqui nos interessa; não marcaremos, então, essa passagem de C a D por um parêntesis recto, mas por simples hífen, que indicará uma pura sucessão. Eis então a fórmula completa:

A4[B3][C5-D6(E3)F6(G3)(H1)(I7<J3><K8(L2<M9>)>>)N6]O4

Abandonaremos agora o nível micro-narrativo para considerar a estrutura temporal da *Recherche* tomada nas suas grandes articulações. É claro que uma análise a este nível não pode dar conta de pormenores que relevam de uma outra escala, e que procede, pois, de uma simplificação das mais grosseiras: passamos aqui da micro-estrutura para a macro-estrutura.

O primeiro segmento temporal da *Recherche*, a que são consagradas as primeiras seis páginas do livro, evoca um momento impossível de datar com precisão, mas situado muito tarde na vida do herói (24), na época em que, por se deitar cedo e sofrer de insónias, passava a maior parte das suas noites a rememorar o passado. Este primeiro tempo na ordem narrativa está, pois, longe de ser o primeiro na ordem de diegética. Antecipando o seguimento da análise, afectemos-lhe desde já a posição 5 na história. Logo: A5.

O segundo segmento (pp. 9 a 43), é a narrativa que o narrador faz, manifestamente inspirado embora pelas recordações do herói insone (que preenche aqui a função daquilo que Marcel Muller chama (25) o *sujeito intermediário*), de um episódio muito circunscrito mas muito importante da sua infância em Combray: a famosa cena do que denomina «o drama do deitar(-se)», no decurso do qual a mãe, impedida pela visita de Swann de lhe conceder o ritual beijo da noite, acabará — «primeira abdicação» decisiva — por ceder às suas instâncias e passar a noite junto dele: B2.

O terceiro segmento (pp. 43-44) reconduz-nos muito brevemente à posição 5, a das insónias: C5. O seguinte é provável situar-se algures no interior desse período, pois que determina uma modificação no conteúdo das insónias (26): é o episódio da madalena (pp. 44 a 48), no decurso do qual o herói vê restituir-se-lhe toda uma vertente da sua infância («de Combray, tudo o que não era o teatro e o drama do meu deitar») que até aí tinha permanecido enterrado (e conservado) num aparente esquecimento: D5'. Sucede-lhe então um quinto segmento, segundo regresso a Combray, mas muito mais vasto que o primeiro na sua amplitude temporal, pois, desta vez, cobre (não sem elipses) a totalidade da infância combraysiense. *Combray II* (pp. 48 a 186) será, pois, para nós E2', contemporâneo de B2, mas dele transbordando largamente, como C5 transborda de e inclui D5'.

O sexto segmento (pp. 186-187) faz retorno à posição 5 (insónias): F5, portanto, que serve mais uma vez de trampolim para nova analepse memorial, cuja posição é a mais antiga de todas, pois anterior ao nascimento do herói: *Un amour de Swann* (pp. 188 a 382), sétimo segmento: G1.

Oitavo segmento, muito breve regresso (p. 383) à posição das insónias, logo H5, que de novo abre uma analepse, desta vez abortada, mas cuja função de anúncio ou de pedra de espera é manifesta para o leitor atento: a evocação em meia página (ainda p. 383) do quarto de Marcel em Balbec: nono segmento, I4, a que imediatamente se coordena, desta vez sem regresso perceptível à estação (*relais*) das insónias, a narrativa (igualmente retrospectiva em relação ao ponto de partida) dos sonhos de viagem do herói em Paris, muitos anos antes da sua estada em Balbec; o décimo segmento será, pois, J3: adolescência parisiense, amores com Gilberte, convivência com Mme Swann, depois, após uma elipse, primeira estada em Balbec, regresso a Paris, entrada no meio Guermantes, etc.: doravante o movimento está adquirido, e a narrativa, nas suas grandes articulações, torna-se praticamente regular e conforme à ordem cronológica — de tal modo que se pode considerar, ao nível de análise em que aqui nos situamos, que o segmento J3 é extensivo a toda a continuação (e fim) da *Recherche*.

A fórmula deste começo é, então, segundo as nossas convenções anteriores:

A5 [B2] C5 [D5' (E2')] F5 [G1] H5 [I4] [J3...

Assim, a *Recherche du temps perdu* é inaugurada por um movimento vasto de vaivém a partir de uma posição-chave, estra-

(24) Com efeito, um dos quartos evocados é o de Tansonville, onde Marcel dormiu apenas no decurso da permanência contada no fim da *Fugitive* e no começo do *Temps retrouvé*. O período das insónias, necessariamente posterior a essa permanência, poderia coincidir com uma e/ou a outra dessas curas em casa de saúde que se seguem, e enquadram o episódio Paris em guerra (1916).

(25) *Les Voix narratives*, primeira parte, cap. II, e *passim*. Sobre a distinção entre herói e narrador, voltarei a ela no último capítulo.

(26) Após a madalena, o Combray «total» ficará integrado nas recordações do insone.

tegicamente dominante, que é evidentemente a posição 5 (insónias) com sua variante 5 (madalena), posições do «sujeito intermediário», insone ou miraculado da memória involuntária, cujas lembranças comandam a totalidade da narrativa, o que dá ao ponto 5-5' a função de uma espécie de obrigatória estação, ou — se ousarmos dizer — de *dispatching* narrativo: para passar de *Combray I* a *Combray II*, de *Combray II* a *Un amour de Swann*, de *Un amour de Swann* a Balbec, há que regressar incessantemente a essa posição, central embora excêntrica (dado que ulterior), cuja pressão só cessa de vigorar na passagem de Balbec para Paris, apesar deste último segmento (J3) estar do mesmo modo (enquanto coordenado ao precedente) subordinado à actividade memorial do sujeito intermediário, e ser, logo, igualmente analéptico. A diferença — sem dúvida capital — entre essa analepse e todas as precedentes é que esta se mantém *aberta*, e que a sua amplitude se confunde com a *Recherche* quase toda: o que significa, entre outras coisas, que atingirá e ultrapassará, sem o dizer e como que sem o ver, o seu ponto de emissão memorial, aparentemente sumido numa das suas elipses. Adiante voltaremos a esta particularidade. Retenhamos apenas, por agora, esse movimento de ziguezague, essa gaguez inicial, e como que iniciática, ou propiciatória: 5-2-5-5'-2'-5-1-5-4-3..., e ele próprio já contido, como o resto, na célula embrionária das seis primeiras páginas, que nos passeiam de quarto a quarto e de era em era, de Paris para Combray, de Doncières para Balbec, de Veneza para Tansonville. Hesitação não imóvel, de resto, apesar dos seus incessantes recuos, pois, graças a ela, a um *Combray I* pontual sucede o mais vasto *Combray II*, um *Amour de Swann* mais antigo mas de movimento já irreversível, um *Nom de pays: le Nom*, enfim, a partir do qual a narrativa, definitivamente, assegura a sua marcha e encontra o seu regime.

Essas aberturas de complexa estrutura, e como que mimando, para melhor a exorcismar, a *dificuldade do começo*, estão aparentemente na tradição narrativa mais antiga e mais constante: notámos já a partida em caranguejo da *Ilíada*, e deve recordar-se aqui que à convenção do começo *in medias res* se acrescentou ou sobrepôs durante toda a época clássica a dos encaixes narrativos (X conta que Y conta que...), que ainda funciona, como adiante

veremos, em *Jean Santeuil*, e que dá ao narrador tempo de *colocar a voz*. Aquilo que faz a particularidade do exórdio da *Recherche* é, evidentemente, a multiplicação das instâncias memoriais, e, por sequência, a *multiplicação dos começos*, sendo que cada um (excepto o último) pode depois aparecer como um prólogo introdutivo. Primeiro começo (começo absoluto): «Durante muito tempo me deitei cedo...» Segundo começo (começo aparente da autobiografia), seis páginas depois: «Em Combray, todos os dias, desde o fim da tarde...» Terceiro começo (entrada em cena da memória involuntária), trinta e quatro páginas depois: «E é assim que, por muito tempo, quando, acordado de noite, relembrava Combray...» Quarto começo (retomada após a madalena, verdadeiro início da autobiografia), cinco páginas depois: «Combray, de longe, a dez léguas em redor...» Quinto começo, cento e quarenta páginas depois: *ab ovo*, amor de Swann (novela *exemplar* se a houvesse, arquétipo de todos os amores proustianos), nascimentos conjuntos (e ocultados) de Marcel e de Gilberte («Confessaremos, diria aqui Stendhal, que, seguindo o exemplo de muitos e graves autores, começámos um ano antes do seu nascimento a história do nosso herói» — não é Swann para Marcel, *mutatis mutandis* e, espero, em bem e em honra [27], aquilo que o tenente Robert é para Fabrice del Dongo?) Quinto começo, pois: «Para fazer parte do "nucleozinho", do "grupinho", do "clãzinho" dos Verdurin...» Sexto começo, cento e noventa e cinco páginas depois: «Entre os quartos de que evoquei mais vezes a imagem nas minhas noites de insónia...», imediatamente seguido de um sétimo, e portanto, como se deve, último começo: «mas nada se parecia menos, também, com esse Balbec real que aquele com que tanto tinha sonhado...» Desta vez, o movimento está lançado: não parará mais.

---

(27) Mas não é o papel de Swann na cena do deitar tipicamente *paternal*? Ao fim e ao cabo, é ele quem priva a criança da presença da mãe. O pai legal, pelo contrário, mostra-se de um culpado laxismo, de uma complacência gozadora e suspeita: «Vai com o miúdo». Que concluir deste feixe?

Alcance, amplitude

Disse que a continuação da *Recherche* adoptava nas suas grandes articulações uma disposição conforme à ordem cronológica, mas tal solução de conjunto não exclui a presença de um grande número de anacronias de pormenor: analepses e prolepses, mas também outras formas mais complexas ou mais subtis, talvez mais específicas da narrativa proustiana, em todo o caso mais afastadas ao mesmo tempo da cronologia «real» e da temporalidade narrativa clássica. Antes de abordar a análise dessas anacronias, precisemos bem que se trata apenas de uma análise temporal, e ainda reduzida às questões de ordem somente, feita abstracção por enquanto da velocidade e da frequência, e *a fortiori* das características de modo e voz que podem afectar as anacronias tanto como a qualquer outra espécie de segmentos narrativos. Deixar-se-á de lado aqui, de modo particular, uma distinção capital que opõe as anacronias directamente assumidas pela narrativa, e que ficam, pois, ao mesmo nível narrativo daquilo que as rodeia (exemplo, os versos 7 a 12 da *Ilíada*, ou o segundo capítulo de *César Birotteau*), e aquelas que uma das personagens da narrativa primeira toma a seu cargo, e que se encontram, portanto, a um nível narrativo segundo: exemplo, os cantos IX a XII da *Odisseia* (narrativa de Ulisses), ou a autobiografia de Raphaël de Valentin na segunda parte da *Peau de chagrin*. Reencontraremos, evidentemente, essa questão, que não é específica das anacronias apesar de lhes dizer em primeiro lugar respeito, no capítulo da voz narrativa.

Uma anacronia pode ir, no passado como no futuro, mais ou menos longe do momento «presente», isto é, do momento da história em que a narrativa se interrompeu para lhe dar lugar: chamaremos *alcance* da anacronia a essa distância temporal. Pode igualmente recobrir uma duração de história mais ou menos longa: é aquilo a que chamaremos a sua *amplitude*. Assim, quando Homero, no canto XIX da *Odisseia*, evoca as circunstâncias em que Ulisses, adolescente, recebeu outrora o ferimento do qual conserva ainda a cicatriz no momento em que Euricleia se apresta para lhe lavar os pés, essa analepse, que ocupa os versos 394-466, tem um alcance de várias dezenas de anos e uma amplitude de

alguns dias. Assim definido, o estatuto das anacronias parece não ser mais que uma questão de mais ou de menos, tarefa de medição sempre específica, assunto de cronometrista sem interesse teórico. É todavia possível (e, quanto a mim, útil) repartir as características de alcance e de amplitude de modo *discreto* em relação a certos momentos pertinentes da narrativa. Repartição essa que se aplica de modo sensivelmente idêntico às duas grandes classes de anacronias, mas que, para comodidade da exposição e para evitar o risco de uma abstracção demasiada, operaremos primeiro exclusivamente sobre as analepses, o que não quer dizer que seguidamente se não alargue o processo.

Analepses

Toda a anacronia constitui, em relação à narrativa na qual se insere — na qual se enxerta — uma narrativa temporalmente segunda, subordinada à primeira, nessa espécie de sintaxe narrativa que encontrámos quando da análise, tentada acima, de um muito curto fragmento de *Jean Santeuil*. Passaremos a chamar «narrativa primeira» ao nível temporal de narrativa em relação ao qual uma anacronia se define enquanto tal. Claro que — e nós já o verificámos — os modos de encaixe podem ser mais complexos, e que uma anacronia pode figurar como narrativa primeira em relação a uma outra que, por seu turno, suporta, e, mais geralmente, em relação a uma anacronia, o conjunto do contexto pode ser considerado como narrativa primeira.

A narrativa do ferimento de Ulisses reporta-se a um episódio muito evidentemente anterior ao ponto de partida temporal da «narrativa primeira» da *Odisseia*, ainda que, segundo tal princípio, se englobe nessa noção a narrativa retrospectiva de Ulisses aos Feácios, que remonta à queda de Tróia. Podemos, pois, qualificar de *externa* aquela analepse cuja amplitude total permanece exterior à da narrativa primeira. Outro tanto se dirá, por exemplo, do segundo capítulo de *César Birotteau*, cuja história, como claramente indica a seu título («Os antecedentes de César Birotteau»), precede o drama aberto pela cena nocturna do primeiro capítulo. Inversamente, qualificaremos como analepse *interna* o captíulo seis de

Madame Bovary, consagrado aos anos de convento de Emma, evidentemente posteriores à entrada de Charles no liceu, que é o ponto de arranque do romance; ou, ainda, o princípio de *Souffrances de l'inventeur* (28), que, após a narrativa das aventuras parisienses de Lucien de Rubempré, serve para informar o leitor daquilo que foi entrementes a vida de David Séchard em Angoulême. Podem também conceber-se, e por vezes se encontram, analepses *mistas*, cujo ponto de alcance é anterior e o ponto de amplitude posterior ao começo da narrativa primeira: como a história de Des Grieux em *Manon Lescaut*, que remonta a muitos anos antes do primeiro encontro com o Homem de Qualidade e prossegue até ao momento do segundo encontro, que é também o da narração.

Esta distinção não é tão fútil quanto pode parecer à primeira vista. Com efeito, as analepses externas e as analepses internas (ou mistas, na sua parte interna) apresentam-se de um modo completamente diferente a uma análise narrativa, pelo menos num ponto, que me parece capital. As analepses externas, pelo simples facto de serem externas, não correm em nenhum momento o risco de interferir com a narrativa primeira, que têm simplesmente por função completar, esclarecendo o leitor sobre este ou aquele «antecedente»: é, evidentemente, o caso de alguns exemplos já citados, e é ainda, de modo igualmente típico, o de *Un amour de Swann* na *Recherche du temps perdu*. Já não é o mesmo o caso das analepses internas, cujo campo temporal está compreendido no da narrativa primeira, e que apresentam um risco evidente de redundância ou de colisão. Temos, pois, que considerar de mais perto esses problemas de interferência.

Começaremos por pôr fora de causa as analepese internas que proponho denominar *heterodiegéticas* (29), ou seja, reportando-se a uma linha de história, e, logo, a um conteúdo diegético diferente do (ou dos) da narrativa primeira: ou seja, muito classicamente, sobre uma nova personagem introduzida, da qual o narrador quer esclarecer os «antecedentes», como Flaubert para Emma no capí-

(28) *Illusions perdues*, Garnier, pp. 550-643.
(29) *Figures II*, p. 202.

tulo já citado; ou sobre uma personagem perdida de vista desde há algum tempo e com cujo passado recente é preciso contar, como é o caso de David no início de *Souffrances de l'inventeur*. São essas, talvez, as funções mais tradicionais da analepse, e é evidente que a coincidência temporal não acarreta, neste caso, uma verdadeira interferência narrativa: assim, quando, à entrada do príncipe de Faffenheim no salão Villeparisis, uma digressão retrospectiva de algumas páginas (30) nos revela as razões dessa presença, ou sejam as peripécias da candidatura do príncipe à Academia das Ciências morais; ou quando, ao reencontrar Gilberte Swann transformada em Mlle de Forcheville, Marcel faz com que lhe expliquem as razões dessa mudança de nome (31). O casamento de Swann, os de Saint-Loup e do «petit Cambremer», a morte de Bergotte (32) vêm assim ligar-se à linha principal da história, que é a autobiografia de Marcel, sem de modo nenhum inquietar o privilégio da narrativa primeira.

É muito diferente a situação das analepses internas *homodiegéticas*, isto é, que se referem à mesma linha de acção que a narrativa primeira. Aqui, o risco de interferências é evidente, e mesmo aparentemente inevitável. De facto, temos de distinguir aqui duas categorias.

A primeira, a que chamarei analepses *completivas*, ou «reenvios» [*renvois*], compreende os segmentos retrospectivos que vêm preencher mais tarde uma lacuna anterior da narrativa, a qual se organiza, assim, por omissões provisórias e reparações mais ou menos tardias, segundo uma lógica narrativa parcialmente independente da passagem do tempo. Tais lacunas anteriores podem ser elipses puras e simples, ou sejam, falhas na continuidade temporal. Assim, a estada de Marcel em Paris em 1914, contada por ocasião de uma outra estada, esta em 1916, vem preencher parcialmente a elipse de vários «longos anos» passados pelo herói numa casa de saúde (33); o encontro da Dama de cor-de-rosa no apartamento do tio Adolphe (34) abre a meio da narra-

(30) II, pp. 257-263.
(31) III, pp. 574-582.
(32) I, pp. 467-471; III, pp. 664-673; III, pp. 182-188.
(33) III, pp. 737-755, cf. p. 723.
(34) I, pp. 72-80.

4

tiva combraysiana uma porta que dá para a face parisiense da infância de Marcel, com essa excepção totalmente oculta, até à terceira parte de *Swann*. É, evidentemente, em lacunas temporais deste tipo que se devem (hipoteticamente) colocar certos acontecimentos da vida de Marcel que apenas nos são conhecidos através de breves alusões retrospectivas: uma viagem à Alemanha com a avó, anterior à primeira a Balbec, uma estada nos Alpes anterior ao episódio de Doncières, uma viagem à Holanda anterior ao jantar Guermantes, ou ainda — sensivelmente mais difíceis de localizar, considerando a duração do serviço naquela época — os anos de serviço militar evocados de passagem durante o último passeio com Charlus (35). Mas há ainda uma outra espécie de lacunas, de ordem menos estritamente temporal, que consiste já não na elisão de um segmento diacrónico, mas na omissão de um dos elementos constitutivos da situação num período em princípio coberto pela narrativa: ou seja, o facto, por exemplo, de contar a infância ocultando sistematicamente a existência de um dos membros da sua família (o que seria a atitude de Proust para com o seu irmão Robert se se tivesse a *Recherche* por uma autêntica autobiografia). Aí, a narrativa não salta, como na elipse, por cima de um momento, passa *ao lado* de um dado. Esse género de elipse lateral terá o nome, conformemente à etimologia e sem grande entorse do uso retórico, uma *paralipse* (36). Como a elipse temporal, a paralipse presta-se, evidentemente, muito bem ao preenchimento retrospectivo. Assim, a morte de Swann, ou, mais precisamente, o seu efeito sobre Marcel (pois essa morte em si mesma poderia ser tida por exterior à autobiografia do herói, e, logo, por heterodiegética) não foi contado em seu tempo, e, contudo, nenhuma elipse temporal poderá ter lugar, em princípio, entre a

(35) I, p. 718; II, p. 83; II, p. 523; III, p. 808. Supondo, claro, que se tomem integralmente a sério tais informações retrospectivas, o que é a lei da análise narrativa. Já o crítico pode também considerar tais alusões como lapsos do autor, em que, talvez, a biografia de Proust se projecte momentaneamente sobre a de Marcel.

(36) A paralipse dos retóricos é mais uma falsa omissão, de outro modo dita preterição. Aqui, a paralipse enquanto figura narrativa opõe-se à elipse como *deixar de lado* a *deixar no sítio*. Viremos adiante a reencontrar a paralipse como facto de *modo*.

última aparição de Swann (o serão de Guermantes) e o dia do concerto Charlus-Verdurin em que se insere a notícia retrospectiva da sua morte (37): tem, pois, que supor-se que esse acontecimento muito importante na vida afectiva de Marcel («A morte de Swann tinha-me à época transtornado») foi lateralmente omitido, em paralipse. Exemplo mais claro ainda: o fim da paixão de Marcel pela duquesa de Guermantes, graças à intervenção quase miraculosa da sua mãe, constitui objecto (38) de uma narrativa retrospectiva sem precisão de data («Certo dia...»); mas, como se fala da avó enferma no decurso dessa cena, tem obviamente que se situá-la antes do segundo capítulo de *Guermantes II* (p. 345); mas também, claro, depois da página 204, onde se vê que Oriana ainda se lhe não «tornou indiferente». Não há aí nenhuma elipse temporal detectável; Marcel omitiu, portanto, o relato a tempo desse aspecto todavia capital da sua vida interior. Mas o caso mais notável, ainda que raramente considerado pelos críticos, talvez porque se recusem a tomá-lo a sério, é o dessa misteriosa «priminha» de quem vimos a saber, no momento em que Marcel dá a uma alcoviteira o canapé da tia Léonie (39), que foi com ela que conheceu, sobre aquele mesmo canapé, «pela primeira vez os prazeres do amor»; e isso em mais lado nenhum, além de Combray, e numa data bastante antiga, já que se precisa que a cena de «iniciação (40)» se passou «uma hora em que a minha tia Léonie estava levantada», e se sabe num outro ponto que nos últimos anos Léonie já não saía do quarto (41). Deixemos de lado o valor temático provável dessa confidência tardia, e admitamos mesmo que a omissão do acontecimento na narrativa de *Combray* releva

(37) III, pp. 199-201; a menos que se considere como uma elipse o tratamento iterativo dos primeiros meses de vida comum com Albertine no início da *Prisonnière*.

(38) II, p. 371.

(39) I, p. 578.

(40) «Prima (uma miúda). A minha iniciadora: I, p. 578», nota, imperturbável e preciso, o Index dos nomes de pessoas de Clarac e Ferré.

(41) É verdade que tem dois quartos, contíguos, passando para um enquanto se areja o outro, (I, p. 49). Mas, a ser assim, a cena torna-se das mais arriscadas que pode haver. Por outro lado, não há relação clara entre esse «canapé» e a cama descrita na página 50, com a sua colcha

de pura elipse temporal: a omissão da *personagem* no quadro de família, essa, não pode definir-se senão como uma paralipse, e o seu valor de censura vê-se assim acrescentado. Essa priminha no canapé será para nós, pois — cada idade tem os seus prazeres —: analepse sobre paralipse.

Considerámos até aqui a localização (retroactiva) das analepses como se se tratasse sempre de um acontecimento único a colocar num único ponto da história passada, e, eventualmente, da narrativa anterior. Na realidade, certas retrospecções, ainda que consagradas a acontecimentos singulares, podem remeter para elipses iterativas ([42]), ou seja, que se referem, não a uma só das fracções de tempo passado, mas a várias fracções, consideradas como semelhantes e de alguma maneira repetitivas: assim, o encontro com a Dama de cor-de-rosa pode remeter a um qualquer dos dias de Inverno em que Marcel e os seus pais viviam em Paris, num ano qualquer anterior ao seu desentendimento com o tio Adolfo: acontecimento singular, sem dúvida, mas cuja localização nos surge como da ordem da espécie ou da classe (um Inverno) e não do indivíduo (certo Inverno). É assim, *a fortiori*, quando o acontecimento contado por analepse é já de si de ordem iterativa. Assim, nas *Jeunes filles en fleurs*, o dia da primeira aparição do «grupinho» termina com um jantar em Rivebelle que já não é o primeiro; esse jantar é para o narrador uma ocasião de retorno à série precedente, em que numa só vez conta todos os jantares anteriores ([43]): é claro que a elipse preenchida por essa retrospecção não pode, por sua vez, ser senão iterativa. Do mesmo modo, a analepse que fecha as *Jeunes filles*, último olhar sobre Balbec depois do regresso a Paris ([44]), refere-se, de modo sintético, a toda a série das sestas que Marcel, durante toda a sua permanência, por ordem do médico, tinha tido que fazer todas as manhãs até ao meio-dia, enquanto as suas jovens amigas se passeavam no dique cheio de sol, e se declarava sob as suas janelas o concerto matinal: aqui, mais uma vez, uma analepse iterativa vem preencher uma elipse iterativa — permitindo assim a essa parte da *Recherche* terminar, não em cinzas de um regresso triste, mas na gloriosa suspensão — musical, dourada — de um inalterável sol de estio.

Com o segundo tipo de analepses (internas) homodiegéticas, a que chamaremos precisamente analepses *repetitivas*, ou *rappels*, já não escaparemos à redundância, pois aí a narrativa regressa abertamente, e por vezes explicitamente, ao que foi dito. É claro que essas analepses em *rappel* raramente podem atingir dimensões textuais muito vastas: são antes alusões da narrativa ao seu próprio passado, aquilo a que Lämmert ([45]) chama *Ruckgriffe*, ou «etrocepções». Mas a sua importância na economia da narrativa, sobretudo em Proust, compensa largamente a sua fraca extensão narrativa.

Têm evidentemente que contar-se entre os *rappels* as três reminiscências devidas à memória involuntária no decorrer da manhã Guermantes, e que (contrariamente à da madalena) remetem todas para um momento anterior da narrativa: a permanência em Veneza, a paragem no caminho-de-ferro em frente de um renque de árvores, a primeira manhã face ao mar em Balbec ([46]). Trata-se aí de *rappels* no estado puro, voluntariamente escolhidos ou inventados pelo seu carácter fortuito e banal; mas esboça-se, ao mesmo tempo, uma comparação do presente com o passado: comparação por uma vez reconfortante, já que o momento da reminiscência é sempre eufórico, mesmo se ressuscita um passado em si doloroso: «Reconheci que aquilo que me parecia tão agradável era o mesmo renque de árvores que já tinha achado fastidioso de observar e descrever ([47]).» É, ainda, a comparação entre

de flores de «odor mediano, gordurento, insípido, indigesto e de frutas» onde o muito jovem Marcel, «com um apetite aceso e inconfessado», voltava sempre a enfiar-se. Deixemos este problema para os especialistas, e lembremos que em «Confession d'une Jeune Fille», dos *Plaisirs et les Jours*, a «iniciação» põe em cena a heroína de catorze anos e um «priminho» de quinze, «já muito vicioso» (Pléiade, p. 87).

([42]) Sobre o iterativo em geral, ver adiante o cap. III.

([43]) I, pp. 808-823.

([44]) I, pp. 953-955.

([45]) *Bauformen des Erzählens*, Estugarda, 1955, 2.ª parte.

([46]) III, pp. 866-869; cf. III, pp. 623-655, III, p. 855 e I, pp. 672-674.

([47]) Recordemos que o sentimento de fastídio perante o renque de árvores tinha sido para Marcel o signo da sua vocação literária falhada, logo do falhanço da sua vida.

duas situações ao mesmo tempo semelhantes e diferentes que frequentemente motiva *rappels* em que a memória involuntária não desempenha qualquer papel: assim é quando as palavras do duque de Guermantes a propósito da princesa de Parme, «Ela acha-vos encantador», recordam ao herói — e dão ao narrador a ocasião de no-lo recordar — aqueloutras, idênticas, de Mme de Villeparisis a propósito de uma outra «alteza», a princesa de Luxemburgo ([48]). Acento posto na analogia; posto na oposição, pelo contrário, quando Saint-Loup apresenta a Marcel a sua egéria Rachel, e ele reconhece imediatamente nela a prostitutazinha de antigamente, «aquela que, há alguns anos (...), dizia à inculcadeira: "Então, amanhã à noite, se precisar de mim para alguém, mandar-me-á buscar"» ([49]) — frase que reproduz, com efeito, quase textualmente aquela que pronunciava «Rachel quando do Senhor» em *Jeunes filles en fleurs* ([50]): «Então, está combinado, amanhã estou livre, se precisar de alguém não se esquecerá de me mandar buscar», estando a variante de *Guermantes* por assim dizer já prevista nestes termos: «Ela variava apenas a forma da sua frase, dizendo: "se precisar de mim" ou "se precisar de alguém".» O *rappel* é aqui de uma precisão verdadeiramente obsessiva, e põe os dois segmentos em comunicação directa: donde a interpolação, no segundo segmento, do parágrafo sobre o comportamento passado de Rachel, que parece como que arrancado ao texto do primeiro. Exemplo surpreendente de migração, ou, se se preferir, de disseminação narrativa.

Comparação, ainda, em *La Prisonnière* ([51]), entre a cobardia presente de Marcel face a Albertine e a coragem que outrora tivera perante Gilberte, quando «tinha ainda a força suficiente para renunciar a ela»: esse retorno a si confere retroactivamente ao episódio passado um sentido que ainda não tinha no seu tempo. Essa, de facto, a função mais constante dos *rappels* na *Recherche*, o vir modificar ulteriormente a significação dos acontecimentos passados, quer tornando significante aquilo que o não era,

([48]) II, p. 425; cf. I, p. 700.
([49]) II, p. 158.
([50]) I, p. 577.
([51]) III, p. 344.

quer refutando uma primeira interpretação e pondo outra no seu lugar.

A primeira modalidade é designada de modo muito preciso pelo próprio narrador quando escreve a propósito do incidente das seringas ([52]): «No preciso momento, nada vi ali que não fosse muito natural, quando muito um tanto confuso, em todo o caso *insignificante*», e ainda: «incidente cuja cruel *significação* me escapou inteiramente e só muito depois foi por mim compreendida.» Essa significação será facultada por Andrée depois da morte de Albertine ([53]), e esse caso de interpretação diferida propicia-nos um exemplo quase perfeito de narrativa dupla, primeiro do ponto de vista (ingénuo) de Marcel, depois do ponto de vista esclarecido de Andrée e de Albertine, quando a chave enfim encontrada dissipa qualquer espécie de «confusão». Com muito mais vastidão, o encontro tardio de Mlle de Saint-Loup ([54]), filha de Gilberte e de Robert, será para Marcel oportunidade para uma «retomada» geral dos principais episódios da sua existência, até então perdidos na insignificância e na dispersão, e reunidos de repente, tornados significativos por virtude de estarem ligados entre si, porque todos ligados à existência dessa criança nascida Swann e Guermantes, neta da Dama de cor-de-rosa, sobrinha-neta de Charlus, evocativa dos «dois lados» de Combray ao mesmo tempo, mas igualmente de Balbec, dos Champs-Élysées, da Raspelière, de Oriane, de Legrandin, de Morel, de Jupien...: acaso, contingência, arbitrário subitamente abolido, biografia de repente «apanhada» na rede de uma estrutura e na coerência de um sentido.

Esse princípio de significação diferida ou suspensa ([55]) actua evidentemente em pleno na mecânica do *enigma*, analisada por Barthes em *S/Z*, e de que uma obra tão sofisticada como a *Recherche* faz um uso talvez surpreendente para aqueles que colo-

([52]) III, pp. 54-55; voltando para casa com seringas, Marcel choca com Andrée, que, pretextando uma qualquer alergia, o impede de entrar logo imediatamente. De facto, ela, nesse dia, estava com Albertine em situação culpada.
([53]) III, pp. 600-601.
([54]) III, pp. 1029-1030.
([55]) Ver Jean-Yves Tadié, *Proust et le Roman*, Gallimard, 1971, p. 124.

cam essa obra nos antípodas do romance popular — o que é verdade, sem dúvida, quanto à sua significação e valor estético, mas nem sempre no que respeita aos seus processos. Há um lado «era Milady» na *Recherche*, quanto mais não seja sob a forma humorística do «era o meu colega Bloch» das *Jeunes filles*, quando o tonitruante anti-semita sai da sua tenda ([56]). O leitor esperará mais de mil páginas antes de saber, ao mesmo tempo que o herói ([57]), no caso de ele não a ter já adivinhado por si, a identidade da Dama de cor-de-rosa. Após a publicação do seu artigo no *Figaro*, Marcel recebe uma carta de felicitações assinada Sanilon, escrita num estilo popular e encantador: «fiquei desolado por não conseguir descobrir quem me tinha escrito»; virá a saber, e nós com ele, mais tarde, que se trata de Théodore, o ex-marçano e menino do coro de Combray ([58]). Ao entrar na biblioteca do duque de Guermantes, cruza-se com um pequeno-burguês provinciano, tímido e coçado: era o duque de Bouillon ([59])! Uma senhora insinua-se-lhe na rua: virá a ser Mme d'Orvilliers ([60])! No comboiozinho da Raspelière uma mulher gorda e vulgar com cara de alcoviteira lê a *Revista dos Dois Mundos*: virá a ser a princesa Sherbatoff ([61])! Algum tempo depois da morte de Albertine, uma rapariga loura entrevista no Bois, depois na rua, lança-lhe um olhar que o inflama: voltada a ver no salão Guermantes, será Gilberte ([62])! O processo é tão frequente, faz tão manifestamente contexto e norma, que se pode jogar por vezes, por contraste ou desvio, com a sua ausência excepcional, ou grau zero: no comboiozinho da Raspelière, uma esplêndida rapariga de olhos negros, carne de magnólia, maneiras livres, voz rápida, fresca e risonha: «Tanto gostaria de a encontrar, exclamei. — Tranquilize-se, sempre se volta a encontrar, respondeu Albertine. No caso

(56) I, p. 738.
(57) II, p. 267.
(58) III, pp. 591 e 701.
(59) II, pp. 573 e 681.
(60) II, pp. 373 e 721.
(61) II, pp. 868 e 892.
(62) III, pp. 563 e 574.

particular, enganava-se; nunca mais voltei a encontrar, nem identifiquei, a bela rapariga do cigarro ([63]).»

Mas a utilização mais típica do *rappel* é, sem dúvida, em Proust, aquela pela qual um acontecimento já provido a seu tempo de uma significação vê depois essa primeira interpretação substituída por uma outra (não necessariamente melhor). Tal processo é, evidentemente, um dos mais eficazes meios de circulação do sentido no romance, e dessa perpétua «reversão do pró no contra» que caracteriza o aprendizado proustiano da verdade. Saint-Loup, em Doncières, ao encontrar Marcel numa rua, não o reconhece, aparentemente, e saúda-o friamente como um soldado: viremos adiante a saber que o tinha reconhecido mas não tinha querido parar ([64]). A avó, em Balbec, insiste com irritante futilidade para que Saint-Loup a fotografe com o seu belo chapéu: sabia-se condenada e queria deixar ao neto uma recordação onde não se visse a sua má cara ([65]). A amiga de Mlle Vinteuil, a profanadora de Montjouvain, consagrava-se piamente, pela mesma época, a reconstituir nota por nota os indecifráveis rascunhos do septeto ([66]), etc. É conhecida a longa série de revelações e de confissões pela qual se decompõe e recompõe a imagem retrospectiva, ou mesmo póstuma, de Odette, de Gilberte, de Albertine ou de Saint-Loup: desse modo, o jovem que acompanhava Gilberte certa noite nos Champs-Élysées «era Léa vestida de homem» ([67]); desde o dia do passeio nos arrabaldes e da bofetada ao jornalista que Rachel não passava para Saint-Loup de um «biombo», e desde Balbec que se fechava com o ascensorista do Grand Hôtel ([68]); na noite dos *cattleyas* Odette saía de casa de Forcheville ([69]); e toda a série de tardias rectificações sobre as relações de Albertine com Andrée, com Morel, com diversas raparigas de Balbec e de outros sítios ([70]); mas, em contrapartida, e

(63) II, p. 883.
(64) II, pp. 138 e 176.
(65) I, p. 786 e II, p. 776.
(66) I, pp. 160-165 e III, p. 261.
(67) I, p. 623 e III, p. 695.
(68) I, pp. 155-180 e III, p. 681.
(69) I, pp. 231 e 371.
(70) III, pp. 515, 525, 599-601.

por uma ironia ainda mais cruel, a ligação culpada entre Albertine e a amiga de Mlle Vinteuil, cuja confissão involuntária cristalizou a paixão de Marcel, era pura invenção: «Acreditei estupidamente tornar-me interessante aos seus olhos inventando que tinha conhecido muito essas raparigas» (71): o objectivo é atingido, mas por uma outra via (o ciúme, e não o snobismo artístico), com o seguimento que se conhece.

Essas revelações sobre os hábitos eróticos do amigo ou da mulher amada são evidentemente capitais. Seria tentado a achar ainda mais capital — «capitalíssima», para falar proustiano —, porque tocando nas próprias bases da *Weltanschauung* do herói (o universo de Combray, a oposição dos dois lados, «estratos profundos do meu solo mental» (72)), a série de reinterpretações de que será ocasião a tardia permanência em Tansonville, e Gilberte de Saint-Loup o *médium* involuntário. Já tentei, noutro sítio (73), mostrar a importância, em diversos planos, da «verificação» — que é uma refutação — a que Gilberte submete o sistema de pensamento de Marcel, ao revelar-lhe, não somente que a nascente da Vivonne, que ele se representava «como qualquer coisa de tão extraterrestre como a Entrada dos Infernos», era «apenas uma espécie de tanque quadrado onde subiam bolhas», mas também que Guermantes e Méséglise não estão assim tão longe, não são tão «inconciliáveis» como tinha pensado, dado que se pode num mesmo passeio «ir a Guermantes passando por Méséglise». A outra vertente dessas «novas revelações do ser» é a assombrosa informação de que, no tempo do carreiro de Tansonville e dos espinheiros em flor, Gilberte estava apaixonada por ele, e que o gesto insolente que então lhe tinha dirigido era, de facto, um insinuar-se demasiado explícito (74). Marcel compreende então que não tinha ainda compreendido nada, e — verdade suprema — «que a verdadeira Gilberte, a verdadeira Albertine, eram talvez aquelas que desde o primeiro instante se tinham mostrado no seu olhar, uma em frente da sebe de espinheiros rosa, a outra na

(71) II, p. 1120 e III, p. 337.
(72) I, p. 184.
(73) *Figures*, p. 60 e *Figures II*, p. 242.
(74) I, p. 141 e III, p. 694.

praia», e que as tinha assim, por incompreensão — por excesso de reflexão — «errado» desde o primeiro instante.

Com o gesto ignorado de Gilberte é, uma vez mais, toda a geografia profunda de Combray que se recompõe: Gilberte teria querido levar Marcel com ela (e outros patifórios das redondezas, entre os quais Théodore e a irmã — futura criada de quarto da baronesa Putbus e o próprio símbolo do fascínio erótico —) às ruínas da torre de Roussainville-le-Pin: a mesma torre fálica, «confidente» vertical, no horizonte, dos prazeres solitários de Marcel no quartinho da íris, e dos seus frenesis vagabundos nos campos de Méséglise (75), e de que não suspeitava ainda que fosse algo mais do que isso: o lugar real, oferecido, acessível e desconhecido, «na realidade tão próximo de mim» (76), dos prazeres proibidos. Roussainville, e por metonímia todo o lado de Méséglise (77), são já as Cidades da Planície, «terra prometida (e) maldita» (78). «Roussainville, adentro de cujos muros não penetrei nunca»: que ocasião perdida, que desgosto! Ou denegação? Sim, como diz Bardèche (79), a geografia de Combray, aparentemente tão inocente,

(75) I, pp. 12 e 158.
(76) III, p. 697.
(77) Que o lado de Méséglise encarna a sexualidade é o que mostra claramente esta frase: «Aquilo que então esperava tão febrilmente, por pouco que ela, se eu o tivesse, simplesmente, sabido compreender e reencontrar, mo fizera experimentar logo desde a adolescência. Mais completamente ainda do que me tinha parecido, Gilberte estava nessa época verdadeiramente do lado de Méséglise» (III, p. 697).
(78) Roussainville sob a tempestade é, evidentemente (como mais tarde Paris sob o fogo do inimigo), Sodoma e Gomorra sob o fogo divino: «Perante nós, no longínquo, terra prometida ou maldita, Roussainville, adentro de cujos muros da qual não penetrei nunca, Roussainville, pouco depois, quando a chuva já tinha cessado para nós, continuava a ser castigada como uma aldeia da Bíblia pelas lanças todas da tempestade, que obliquamente flagelavam as moradas dos seus habitantes, ou então estava já perdoada por Deus Pai, que fazia descerem para ela, desigualmente longas, como os raios de uma custódia de altar, os ramos de ouro franjados do seu sol reaparecido» (I, 152). Notar-se-á a presença do verbo *flagelar*, surdo redobro do vínculo que une — adiantadamente — essa cena ao episódio de *M. de Charlus Durante a Guerra*, funcionando a flagelação ao mesmo tempo como «vício» («pecado») e como castigo.
(79) *Marcel Proust romancier*, p. 269.

é «uma paisagem que tem, como muitas outras, necessidade de ser decifrada». Mas tal decifração já se opera, juntamente com algumas outras, no *Temps retrouvé*, e decorre de uma dialéctica subtil entre a narrativa «inocente» e a sua «verificação» retrospectiva: tais vêm a ser, por um lado, a função e a importância das analepses proustianas.

Vimos como é que a determinação do *alcance* permitia dividir as analepses em dois tipos, internas e externas, conforme o seu ponto de vista se situa no interior ou no exterior do campo temporal da narrativa primeira. O tipo misto, aliás muito pouco utilizado, é, na realidade, determinado por uma caracterísca de *amplitude*, dado que são casos de analepses externas que se prolongam até encontrarem e superarem o ponto de partida da narrativa primeira. É ainda um dado de amplitude que comanda a distinção sobre a qual diremos agora uma palavra, voltando, para os comparar, aos dois exemplos já encontrados na *Odisseia*.

O primeiro é o episódio do ferimento de Ulisses. Como já se notou, a sua amplitude é muito inferior ao seu alcance, muito inferior, mesmo, à distância que separa o momento do ferimento do ponto de arranque da *Odisseia* (a queda de Tróia): uma vez contada a caça no Parnaso, o combate contra o javali, o ferimento, a cura, o retorno a Ítaca, a narrativa corta cerce a sua digressão retrospectiva ([80]) e, saltando por cima de uns decénios, regressa à cena presente. O «retorno atrás» é, pois, seguido de um salto em frente, quer dizer, de uma elipse, que deixa na sombra toda uma longa fracção da vida do herói: a analepse é aqui, de algum modo, pontual, conta um momento do passado que permanece isolado no seu afastamento, que não pretende religar ao momento presente cobrindo um intervalo não pertinente para a epopeia, já que o tema da *Odisseia*, como o notara Aristóteles, não é a vida de Ulisses, mas apenas o seu regresso a Tróia. Chamarei simplesmente analepses *parciais* a esse tipo de retrospecções que terminam numa elipse, sem alcançarem a narrativa primeira.

([80]) Recordemos que essa página, contestada por alguns, sem grandes provas e apesar do testemunho de Platão (*Rep.* I, 334 b), forneceu o objecto de um comentário de Auerbach (*Mimesis*, cap. I).

O segundo exemplo é constituído pela narrativa de Ulisses aos Feácios. Desta vez, pelo contrário, tendo remontado até ao ponto em que a Fama de algum modo o perdeu de vista, isto é, a queda de Tróia, Ulisses conduz a sua narrativa até vir alcançar a narrativa primeira, cobrindo toda a duração que se estende desde a queda de Tróia à chegada junto de Calipso: analepse *completa*, desta vez, que se vem religar à narrativa primeira, sem solução de continuidade entre os dois segmentos da história.

É inútil demorarmo-nos aqui nas evidentes diferenças de função entre estes dois tipos de analepse: o primeiro serve unicamente para trazer ao leitor uma informação isolada, necessária para a inteligência de um elemento preciso da acção, o segundo, ligado à prática do começar *in medias res*, visa a recuperar a totalidade do «antecedente» narrativo; constitui geralmente uma parte importante da narrativa, por vezes, mesmo, como na *Duchesse de Langeais* ou *La Mort d'Ivan Ilitch*, representa o seu essencial, fazendo a narrativa primeira figura de desfecho antecipado.

Não considerámos deste ponto de vista, até agora, senão as analepses externas, que decretámos completas na medida em que vão encontrar a narrativa primeira no seu ponto de partida temporal. Mas uma analepse «mista», como a narrativa de Des Grieux, pode ser dita completa num sentido inteiramente outro, pois, como já notámos, vai apanhar a narrativa primeira, não no seu início, mas no próprio ponto (o encontro em Calais) em que esta se tinha interrompido para lhe dar lugar: quer dizer, a sua amplitude é rigorosamente igual ao seu alcance, e o movimento narrativo realiza uma perfeita ida-e-volta. É também nesse sentido que se pode falar de analepses internas completas, como nas *Souffrances de l'inventeur*, onde a narrativa retrospectiva é conduzida até ao momento em que os destinos de David e Lucien novamente se juntam.

Por definição, as analepses parciais não põem nenhum problema de juntura ou continuidade narrativa: a narrativa analéptica interrompe-se francamente numa elipse, e a narrativa primeira recomeça onde tinha ficado, quer de maneira implícita e como se nada a tivesse suspendido, como na *Odisseia* («Ora, com a palma das suas mãos, a velha ao apalpá-lo reconheceu o ferimento...»), quer de maneira explícita, fazendo funcionar a inter-

rupção, e, como Balzac gosta de fazer, sublinhando a função explicativa já indicada ao abrir a analepse pelo famoso «eis porque», ou qualquer uma das suas variantes. Desse modo, o grande retorno atrás de *La Duchesse de Langeais*, introduzido por esta fórmula das mais expressas: «Eis agora a aventura que tinha determinado a situação respectiva em que então se encontravam os dois personagens desta cena», termina de maneira mais ou menos declarada: «Os sentimentos que animaram os dois amantes quando se reencontraram no locutório das Carmelitas em presença de uma madre superiora devem ser agora compreendidos em toda a sua extensão, e a sua violência, de parte a parte despertada, explicará sem dúvida o desenlace desta aventura» (81). Proust, que ridiculizou o «eis porque» balzaquiano em *Contre Sainte-Beuve*, mas que não deixou de o imitar pelo menos uma vez na *Recherche* (82), é igualmente capaz de retomadas daquele género, como esta, depois da narrativa das negociações académicas entre Faffenheim e Norpois: «Foi assim que o príncipe de Faffenheim foi levado a vir ver Mme de Villeparisis (83)», ou, pelo menos, explícitas o bastante para que a transição seja imediatamente perceptível: «E agora, na minha segunda estada em Paris...», ou: «Enquanto assim recordava a visita de Saint-Loup (84)...». Mas, na maior parte das vezes, a retomada é nele muito mais discreta: a evocação do casamento de Swann, provocado por uma réplica de Norpois durante um jantar, é bruscamente interrompida por um retorno à conversação presente («Pus-me a falar do conde de Paris...»), como aquela, mais tarde, da morte do mesmo Swann, intercalada sem transição entre duas frases de Brichot: «Não, não, retomou Brichot (85)...» Ela é, por vezes, tão elíptica que se sente alguma dificuldade em dar conta à primeira leitura do ponto onde se opera o salto temporal: assim, quando a audição em casa dos Verdurin da sonata de Vinteuil lembra a Swann uma audição anterior, a analepse, introduzida todavia do modo balzaquiano

(81) Garnier, pp. 214 e 341.
(82) *Contre Sainte-Beuve*, Pléiade, p. 271 e *Recherche*, I, p. 208.
(83) II, p. 263.
(84) III, pp. 755 e 762.
(85) I, p. 471 e III, p. 201.

que se disse («Eis porque»), termina pelo contrário sem outra marca de retorno senão uma simples alínea: «Depois deixou de pensar nisso./Ora, apenas alguns minutos depois de o pequeno pianista ter começado a tocar em casa de Mme Verdurin...» Do mesmo modo, durante a tarde Villeparisis, quando a chegada de Mme Swann recorda a Marcel uma visita recente de Morel, a narrativa primeira encadeia com a analepse de modo particularmente desenvolto: «Eu, apertando-lhe a mão, pensava em Mme Swann, e dizia-me com espanto, de tal modo eram longínquas e diferentes na minha lembrança, que teria daí em diante que identificá-la com a «Dama de cor-de-rosa». M. de Charlus ficou pouco depois sentado ao lado de Mme Swann (86)...»

Como se vê, o carácter elíptico destas retomadas, em fim de analepse parcial, mais não faz, para o leitor atento, que sublinhar por assíndeto a ruptura temporal. A dificuldade das analepses completas é inversa: está, não na solução de continuidade, mas, pelo contrário, na junção necessária entre a narrativa analéptica e a narrativa primeira, junção que dificilmente pode dar-se sem um certo encavalgamento, e, logo, sem uma aparência de desajeitamento, a menos que o narrador tenha a habilidade de tirar do defeito uma espécie de aprazimento lúdico. Eis, em *César Birotteau*, um exemplo de encavalgamento não assumido — talvez não apercebido pelo próprio romancista. O segundo capítulo (analéptico) termina assim: «Alguns instantes passados, Constance e César ressonaram pacificamente»; o terceiro começa nestes termos: «Ao adormecer, César temeu que a mulher lhe fizesse no dia seguinte algumas observações peremptórias, e preparou-se para se levantar de madrugada para tudo resolver»: como se vê, a retomada não sucede sem uma suspeita de incoerência. A ligação [*raccord*] das *Souffrances de l'inventeur* é mais conseguida, porque aí o têxtil soube tirar da própria dificuldade um elemento decorativo. Eis como se abre a analepse: «Enquanto o venerável eclesiástico sobe as escadarias de Angoulême, não é inútil explicar o enredo de interesses em que ia meter o pé. / Depois da partida de Lucien, David Séchard...» Eis agora como se retoma a

(86) I, p. 211 e II, p. 267.

narrativa primeira, mais de cem páginas adiante: «No momento em que o velho prior de Marsac subia as escadarias de Angoulême para ir instruir Ève do estado em que se encontrava o irmão, David estava escondido há onze dias a duas portas daquela que o digno padre acabava de deixar» ([87]). Este jogo entre o tempo da história e o da narração (contar as desgraças de David «enquanto» o prior de Marsac sobe as escadas), iremos reencontrá-lo nele mesmo no capítulo da voz; vê-se como transforma em divertimento o que era uma servidão.

A atitude típica da narrativa proustiana parece consistir aqui, pelo contrário, em *eludir* a ligação, quer dissimulando o termo da analepse naquela espécie de dispersão temporal que é própria da narrativa iterativa (é o caso das duas retrospecções a propósito de Gilberte na *Fugitive*, uma sobre a sua adopção por Forcheville, a outra sobre o seu casamento com Saint-Loup ([88])), quer fingindo ignorar que o ponto da história em que a analepse termina já tinha sido atingido pela narrativa: deste modo, em *Combray*, Marcel começa por mencionar «a interrupção e o comentário que foram trazidos uma vez por uma visita de Swann à leitura que estava a fazer de um autor completamente novo para mim, Bergotte», depois volta atrás para contar como é que tinha descoberto esse autor; sete páginas adiante, retomando o fio da sua narrativa, encadeia nestes termos, como se ainda não tivesse nomeado Swann e assinalado a sua visita: «Um domingo, contudo, durante a minha leitura no jardim, fui perturbado por Swann, que vinha ver os meus pais. — Que é que lê, pode-se ver? Oh, Bergotte...» ([89]). Astúcia, inadvertência ou desenvoltura, a narrativa evita assim *reconhecer* as suas próprias marcas. Mas a mais audaciosa das elusões (mesmo que seja audácia de pura negligência) consiste em esquecer o carácter analéptico do segmento narrativo no qual se encontra, e em prolongar esse segmento de alguma maneira indefinidamente por ele mesmo sem haver preocupação com o ponto no qual se vem juntar à narrativa primeira. É o que se passa no episódio, célebre por outras razões, da morte da avó.

([87]) Garnier, pp. 550 e 643.
([88]) III, p. 582 e 676.
([89]) I, p. 90 e 97.

Abre com um esboço evidente de analepse: «Voltei a subir e encontrei a minha avó mais doente. Desde algum tempo, sem saber muito bem o que tinha, queixava-se da sua saúde...», depois a narrativa, assim encetada no modo retrospectivo, prossegue de maneira contínua até à morte, sem que seja nunca reconhecido e assinalado o momento (contudo necessariamente alcançado e superado) em que Marcel, voltando de casa de Mme de Villeparisis, tinha encontrado a avó «mais doente»: sem que, pois, possamos alguma vez situar de maneira exacta a morte da avó por relação com a manhã Villeparisis, nem decidir onde acaba a analepse e é retomada a narrativa primeira ([90]). O mesmo evidentemente se passa, mas numa escala bem mais vasta, com a analepse aberta em *Nom de pays: le Pays*, que, como já vimos, se estenderá até à última linha da *Recherche*, sem saudar de passagem o momento das insónias tardias, que fora, todavia, a sua fonte memorial e como que a sua matriz narrativa: outra retrospecção mais-que-completa, de amplitude bem superior ao seu alcance, e que num ponto indeterminado do seu percurso, secretamente se transforma em antecipação. À sua maneira — isto é, sem o proclamar e, provavelmente, sem mesmo disso se dar conta — Proust abala aqui as normas mais fundamentais da narração, e antecipa as mais perturbantes tentativas do romance moderno.

Prolepses

A antecipação, ou prolepse temporal, é manifestamente menos frequente que a figura inversa, pelo menos na tradição narrativa ocidental; ainda que cada uma das três grandes epopeias antigas, a *Ilíada*, a *Odisseia* e a *Eneida*, comece por uma espécie de sumário antecipado que justifica numa certa medida a fórmula aplicada por Todorov à narrativa homérica: «intriga da predestinação» ([91]). A preocupação de *suspense* narrativo própria da concepção clássica do romance (no sentido lato, e cujo centro de

([90]) II, pp. 298-345.
([91]) *Poétique de la prose*, Seuil, 1971, p. 77.

gravidade se encontra mais no século XIX) não se ajusta bem com tal prática, tal, aliás, como a ficção tradicional de um narrador que pareça dever ir descobrindo de algum modo o que se passa ao mesmo tempo que o conta. De maneira que se encontrarão muito poucas prolepses num Balzac, num Dickens, num Tolstoi, mesmo se a prática corrente, como se viu, do começo *in medias res* (quando não, se assim ouso dizer, *in ultimas res*) dá por vezes essa impressão: é claro que um certo peso de «predestinação» existe na maior parte da narrativa em *Manon Lescaut* (onde sabemos, antes mesmo que Des Grieux comece a sua história, que ela termina por uma deportação), ou *a fortiori* em *La Mort d'Ivan Ilitch*, que começa pelo seu epílogo.

A narrativa «na primeira pessoa» presta-se melhor que qualquer outra à antecipação, pelo próprio facto do seu declarado carácter retrospectivo, que autoriza o narrador a alusões ao futuro, e particularmente à situação presente, que de alguma maneira fazem parte do seu papel. Robinson Crusoe pode dizer-nos quase desde entrada que o discurso mantido pelo pai para o desviar das aventuras marítimas era «verdadeiramente profético», apesar de não lhe ter sobrevindo na altura nenhuma ideia disso, e Rousseau não deixa, desde o episódio dos pentes, de atestar não somente a sua inocência passada como também o vigor da sua indignação retrospectiva: «Sinto ao escrever isto que o meu pulso se altera ainda.» (92) Resta dizer que a *Recherche du temps perdu* faz da prolepse um uso provavelmente sem equivalente em toda a história da narrativa, mesmo de forma autobiográfica (93), e que constitui, pois, um terreno privilegiado para o estudo desse tipo de anacronias narrativas.

Aqui, e mais uma vez, distinguir-se-ão sem custo prolepses *internas* e *externas*. O limite do campo temporal da narrativa primeira é claramente marcado pela última cena não proléptica, ou seja, para a *Recherche* (se se fizer entrar na «narrativa primeira» essa enorme anacronia que abre sobre os Champs-Élysées e não voltará a fechar-se), sem hesitação possível, a tarde de Guermantes. Ora, é bem conhecido que um certo número de episódios da *Recherche* se situam num ponto da história posterior a essa manhã (94) (a maior parte são, aliás, contados em digressão no decurso dessa mesma cena): logo, serão, para nós, prolepses externas. A sua função é, as mais das vezes, de epílogo: servem para conduzir até ao seu termo lógico tal ou tal linha da acção, ainda que esse termo seja posterior ao dia em que o herói decide deixar o mundo e retirar-se para a sua obra: alusão rápida à morte de Charlus, alusão também, mas mais circunstanciada no seu alcance altamente simbólico, ao casamento de Mlle de Saint-Loup: «essa rapariga, cujo nome e fortuna podiam fazer esperar à sua mãe que desposasse um príncipe real e coroasse toda a obra ascendente de Swann e sua mulher, escolheu mais tarde para marido um obscuro homem de letras, e fez descer essa família mais abaixo que o nível de que tinha partido (95)»; última aparição de Odette, «um pouco amolecida», quase três anos depois da tarde Guermantes (96); futura experiência de escritor de Marcel, com as suas angústias perante a morte e os empecimentos da vida social, primeiras reacções de leitores, primeiros mal-entendidos, etc. (97). A mais tardia dessas antecipações é aquela que, especialmente improvisada para esse efeito em 1913, termina o *Côté de chez Swann*: esse quadro do Bois de Boulogne «hoje», por antítese ao dos anos de adolescência, está evidentemente muito próximo do momento da narração, pois esse último passeio teve lugar, diz-nos Marcel, «este ano», «uma das primeiras manhãs do mês de Novembro», ou seja, em princípio, a menos de dois meses deste momento (98).

(92) *Confessions*, Pléiade, p. 20.

(93) A *Recherche* contém mais de vinte segmentos prolépticos de alguma amplidão narrativa, sem contarmos as simples alusões ao correr da frase. As analepses de igual definição não são mais numerosas, mas é verdade que ocupam, pela sua amplidão, a quase totalidade do texto, e que é sobre essa primeira camada retrospectiva que vêm dispor-se analepses e prolepses de segundo grau.

(94) Ver Tadié, *Proust et le Roman*, p. 376.

(95) III, pp. 804 e 1028.

(96) III, pp. 951-952.

(97) III, pp. 1039-1043.

(98) I, pp. 421-427. Adiante voltarei às dificuldades que se levantam nesta página, escrita em 1913 mas, ficticiamente (diegeticamente), contemporânea da narração final, logo, posterior à guerra.

Mais um passo, pois, e eis-nos no presente do narrador. As prolepses deste tipo, muito frequentes na *Recherche*, relacionam-se quase todas com o modelo rousseauísta acima evocado: são testemunhos sobre a intensidade da recordação actual, que vêm, de alguma maneira, autentificar a narrativa do passado. Por exemplo, a propósito de Albertine: «É assim, fazendo alto, olhos brilhantes sob o seu "pólo", que ainda agora a vejo, silhuetada sobre o *écran* que, em fundo, lhe oferece o mar...»; da igreja de Combray: «E hoje ainda, se, numa grande cidade de província ou num bairro de Paris que conheça mal, um passante que me "pôs no meu caminho" me mostra ao longe, como um ponto de referência, tal torre de hospital, tal campanário de convento, etc.»; do baptistério de Saint-Marc: «Chegou uma hora em que, quando me lembro do baptistério...»; fim da noite Guermantes: «Revejo toda a saída, revejo se terei razão em pôr naquela escada o príncipe de Sagan...» (99). E sobretudo, é claro, a propósito da cena do deitar, essa pungente atestação já comentada em *Mimesis* e que se não pode aqui citar senão por inteiro, perfeita ilustração do que Auerbach chama a «omnitemporalidade simbólica» da «consciência reminiscente», mas também perfeito exemplo da fusão, quase miraculosa, entre o acontecimento contado e a instância da narração, ao mesmo tempo tardia (última) e «omnitemporal»:

> *Já lá vão muitos anos. O paredão das escadas onde vi subir o reflexo da sua vela já não existe há muito tempo. Também em mim muitas coisas foram destruídas que eu cria deverem durar para sempre, e novas se edificaram de que nasceram penas e júbilos novos que não teria podido prever então, do mesmo modo que se me tornaram os antigos difíceis de compreender. Já há longo tempo também que o meu pai cessou de poder dizer à mamã: «Vai com o miúdo.» A possibilidade de tais horas não renascerá nunca para mim. Mas, desde há pouco tempo, recomeço a aperceber muito bem, se apuro o ouvido, os soluços que tive a força de conter em frente do meu pai e que só rebentaram quando me encontrei sozinho com a mamã. Na realidade, não cessaram nunca; e é apenas porque a vida se cala agora mais em torno a mim que os ouço outra vez, como aqueles sinos dos conventos que cobrem de tal maneira os barulhos da cidade durante o dia, que se pensaria que haviam parado, mas que de novo ressoam no silêncio da noite* (100).

Na medida em que põem directamente em jogo a própria instância narrativa, essas antecipações no presente não constituem simplesmente factos da temporalidade narrativa, mas também factos da *voz:* voltaremos adiante a encontrá-los, sob esse título.

As prolepses *internas* põem o mesmo género de problemas que as analepses do mesmo tipo: o da interferência, do eventual duplo emprego da narrativa primeira e daquela que assume o segmento proléptico. Estão aqui desprezadas, portanto, e de novo, as prolepses heterodiegéticas, para as quais esse risco é nulo, quer a antecipação seja interna ou externa (101), e, entre as outras, distinguir-se-ão ainda aquelas que vêm preencher de antemão uma

---

(99) I, p. 829; I, p. 67; III, p. 646; II, p. 720; cf. I, p. 165 (sobre a aldeia de Combray), I, p. 185 (sobre a paisagem de Guermantes), I, p. 186 (sobre os «dois lados»), I, p. 641 (sobre Mme Swann), II, p. 883 (sobre a jovem do comboio de la Raspelière), III, p. 625 (sobre Veneza), etc.

(100) I, p. 37. Comentário de Auerbach, *Mimesis*, p. 539. Não se pode deixar de pensar em Rousseau: «Quase trinta anos passaram depois da minha partida de Bossey sem que me tivesse lembrado esse dia de uma maneira agradável por lembranças um pouco ligadas: mas, depois que, tendo passado a idade madura, declino para a velhice, sinto que essas mesmas lembranças renascem enquanto as outras se apagam, e se gravam na minha memória com traços cujos charme e força de dia para dia aumentam; como se, sentindo já a vida que se escapa, eu visse se a retinha pelos seus começos» (*Confessions*, Pléiade, p. 21).

(101) Eis a lista das principais, na sua ordem de sucessão no texto: II, p. 630, durante o encontro Jupien-Charlus: continuação das relações entre os dois homens, vantagens tiradas por Jupien do favor de Charlus, estima de Françoise pelas qualidades morais dos dois invertidos; II, pp. 739-741, no regresso da *soirée* Guermantes: conversão ulterior do duque ao dreyfusismo; III, pp. 214-216, antes do concerto Verdurin: descoberta ulterior por Charlus das relações entre Moréas e Léa; III, pp.322-324, no fim do concerto: doença de Charlus e esquecimento do seu rancor

posterior lacuna (prolepses completivas), e aquelas que, sempre de antemão, dobram, por pouco que seja, um segmento narrativo a vir (prolepses repetitivas).

Prolepses completivas, por exemplo a evocação rápida, em *Combray*, dos futuros anos de colégio de Marcel; a última cena entre o pai e Legrandin; a evocação, a propósito da cena dos *cattleyas*, do seguimento das relações eróticas entre Swann e Odette; as descrições antecipadas do espectáculo mudável do mar em Balbec; o anúncio, a meio do primeiro jantar em casa dos Guermantes, da longa série de jantares parecidos, etc. (102). Todas essas antecipações compensam futuras elipses ou paralipses. Mais subtil é a situação da última cena de *Guermantes* (visita de Swann e Marcel a casa da duquesa), que é, como se sabe (103), intervertida com a primeira de *Sodome* («conjunção» Charlus-Jupien), de tal modo que deve considerar-se ao mesmo tempo a primeira como uma prolepse ocupando a elipse aberta, pela própria antecipação, entre *Sodoma I* e *Sodoma II*, e a segunda como uma analepse cobrindo a elipse aberta em *Guermantes* pelo seu retardamento: dança de interpolações evidentemente motivada pelo desejo que o narrador experimenta de acabar com o aspecto propriamente humano do «lado de Guermantes» antes de abordar o que chama a «paisagem moral» de Sodoma e Gomorra.

Ter-se-á talvez notado a presença de prolepses iterativas que, tal como as analepses do mesmo tipo, nos reenviam para a questão da *frequência* narrativa. Sem tratar aqui essa questão em si

contra os Verdurin; III, pp. 779-781, durante o passeio com Charlus, continuação das suas relações com Morel apaixonado por uma mulher. Vê-se que têm todas por função anticipar uma evolução paradoxal, um desses inesperados transtornos de que a narrativa proustiana faz as suas delícias.

(102) I, p. 74; I, pp. 129-133; I, pp. 233-234; I, p. 673 e pp.802-896; II, pp. 512-514; cf. II, pp. 82-83 (sobre o quarto de Doncières), III, p. 804 (encontro com Morel, dois anos antes do passeio com Charlus), III, pp. 703-704 (encontro com Saint-Loup na alta-roda)...

(103) «Ora essa espera deveria ter para mim consequências tão consideráveis e descobrir-me uma paisagem, não já turneriana mas moral, tão importante, que é preferível retardar a sua narrativa por alguns instantes, fazendo-a preceder primeiro pela da minha visita aos Guermantes quando soube que tinham regressado» (II, p. 573).

mesma, anotarei simplesmente a atitude característica que consiste, por ocasião de uma *primeira vez* (primeiro beijo de Swann e Odette, primeira vista do mar em Balbec, primeira noite no hotel de Doncières, primeiro jantar em casa dos Guermantes), em rever de antemão toda a série de ocorrências que inaugura. Veremos no capítulo seguinte que a maior parte das grandes cenas típicas da *Recherche* concernem a uma iniciação desse género («entradas» de Swann em casa dos Verdurin, de Marcel em casa de Mme de Villeparisis, ou da duquesa, ou da princesa), sendo o primeiro encontro, evidentemente, a melhor ocasião para descrever um espectáculo ou um meio, e valendo, aliás, como paradigma dos seguintes. As prolepses generalizantes explicitam de algum modo essa função paradigmática delineando uma perspectiva sobre a série ulterior: «janela à qual deveria dali em diante pôr-me todas as manhãs...» São, portanto, como toda a antecipação, uma marca de impaciência narrativa. Mas também possuem, parece-me, um valor inverso, talvez mais especificamente proustiano, e que marca um sentimento dominantemente nostálgico daquilo a que Vladimir Jankélévitch chamou um dia a «primultimidade» da primeira vez, quer dizer, o facto da primeira vez, na própria medida em que é sentido intensamente o seu valor inaugural, ao mesmo tempo ser sempre (já) uma última vez — quanto mais não fosse por ser para sempre a última a ter sido a primeira, e por, depois dela, inevitavelmente, começar o reino da repetição e do hábito. Antes de a beijar pela primeira vez, Swann retém um instante o rosto de Odette «a alguma distância, entre as suas duas mãos»: é, diz o narrador, para dar ao seu pensamento o tempo de acorrer e assistir à realização do sonho que tinha por tanto tempo acalentado. Mas há uma outra razão: «Talvez também Swann prendesse a essa face de Odette ainda não possuída, nem mesmo sequer beijada por ele, que ele via *pela última vez*, o olhar com o qual, num dia de partida, se gostaria de levar uma paisagem que se vai deixar para sempre.» Possuir Odette, beijar Albertine pela primeira vez, é aperceber pela última vez a Odette ainda não possuída, a Albertine ainda não beijada: tanto é verdadeiro que em Proust o acontecimento — qualquer acontecimento — mais não é que a passagem, fugitiva e *irreparável* (no sentido virgiliano), de um hábito para outro.

Como as analepses do mesmo tipo, e por razões do mesmo modo evidentes, as prolepses encontram-se pouco mais que no estado de breves alusões: referem-se antecipadamente a um acontecimento que será a seu tempo contado de uma ponta à outra. Como as analepses repetitivas desempenham relativamente ao destinatário da narrativa uma função de *rappel*, assim as prolepses repetitivas desempenham um papel de *anúncio*, e designá-las-ei igualmente por esse termo. A sua fórmula canónica é geralmente um «como havemos de ver» ou um «veremos», e o paradigma ou protótipo, este aviso a propósito da cena de sacrilégio de Montjouvain: «Veremos como, por muitas outras razões, a memória dessa impressão devia desempenhar um papel importante na minha vida.» Alusão, bem entendido, ao ciúme que provocará em Marcel a revelação (falsa) das relações entre Albertine e Mlle Vinteuil (104). O papel desses anúncios na organização e naquilo a que Barthes chama o «entrançado» [*tressage*] da narrativa é bastante evidente, pela expectativa que criam no espírito do leitor. Expectativa que pode ser imediatamente resolvida no caso desses anúncios de muito curto alcance, ou prazo, que servem, por exemplo, no fim de um capítulo, para indicar, encetando-o, o assunto do capítulo seguinte, como é frequente acontecer em *Madame Bovary* (105). A estrutura mais contínua da *Recherche* exclui em princípio esse género de efeitos, mas quem se lembra do fim do capítulo II-4 de *Bovary* («Ela não sabia que, no terraço das casas, a chuva forma poças quando as goteiras estão entupidas, e assim se ficou na sua segurança, quando descobriu subitamente uma fenda na parede») não terá dificuldade em reconhecer este modelo de apresentação metaforizada na frase de abertura da última cena do *Temps retrouvé*: «Mas é algumas vezes no momento em que tudo parece perdido que vem o aviso que nos pode salvar; bateu-se a todas as portas que não dão para nada, e a única por

(104) I, p. 159 e II, p. 1114. Mas deve-se lembrar que, quando escreve essa frase, antes de 1913, Proust ainda não «inventou» a personagem de Albertine, que se elaborará entre 1914 e 1917. Tem no espírito, porém, com toda a evidência, para a cena de Montjouvain, uma «recaída» dessa ordem, que se precisou somente pela continuação: *anúncio*, pois, duplamente profético.

(105) Cap. I-3, II-4, II-5, II-10, II-13, III-2.

onde se pode entrar e que em vão cem anos se teria procurado, esbarra-se nela sem saber, e ela abre-se» (106).

Mas, na maior parte das vezes, o anúncio é de muito mais largo alcance. Sabe-se o quanto Proust se apegava à coesão e à arquitectura da sua obra, e quanto sofria por ver ignorados tantos efeitos de simetria longínqua e de correspondências «telescópicas». A publicação separada dos diferentes volumes não podia senão agravar tal mal-entendido, e decerto que os anúncios a longa distância, como na cena de Montjouvain, deveriam servir para o atenuar, dando uma justificação provisória a episódios cuja presença poderia, de outro modo, parecer adventícia e gratuita. Eis ainda algumas ocorrências, na ordem da sua disposição: «Quanto ao professor Cottard, *revê-lo-emos longamente, muito adiante*, com a Patronne, no castelo de la Raspelière»; «*verse-á* de que modo essa única ambição mundana que (Swann) tinha ambicionado para a mulher e a filha foi justamente aquela cuja realização se verificou ser-lhe interdita, e por um veto tão absoluto que Swann morreu sem supor que a duquesa algum dia pudesse conhecê-las. *Havemos também de ver* que, pelo contrário, a duquesa de Guermantes se ligou com Odette e Gilberte depois da morte de Swann»; «Quanto a um desgosto tão profundo como o da minha mãe, haveria de conhecê-lo um dia, *como veremos* na continuação desta narrativa» (esse desgosto é evidentemente o que provocarão a fuga e morte de Albertine); «(Charlus) tinha-se restabelecido antes de cair mais tarde no estado em que *havemos de vê-lo* no dia de certa manhã em casa da princesa de Guermantes (107)».

Não serão de confundir esses anúncios, por definição explícitos, com aquilo que se há-de antes chamar *esboços* [*amorces*] (108), simples marcos de espera sem antecipação, mesmo alusiva, que apenas mais tarde encontrarão a sua significação e que relevam da muito clássica arte da «preparação» (por exemplo, fa-

(106) III, p. 866. Cf., desta vez sem metáfora, os resumos antecipados do jantar Verdurin (I, p. 251) ou da *soirée* Sainte-Euverte (I, p. 322).

(107) I, p. 433 e II, p. 866 s.; I, p. 471 e III, p. 575 s.; II, p. 768 e III, p. 415 s.; III, p. 805 e 859. (Sublinhados meus.)

(108) Cf. Raymonde Debray, «Les figures du récit dans *Un coeur simple*», *Poétique* 3.

zer aparecer desde o início uma personagem que só intervirá verdadeiramente muito mais tarde, como o marquês de la Môle no terceiro capítulo de *Le Rouge et le Noir*). Podem considerar-se como tais a primeira aparição de Charlus e de Gilberte em Tansonville, de Odette em Dama de cor-de-rosa, ou a primeira menção de Mme de Villeparisis logo na vigésima página de *Swann*, ou ainda, mais declaradamente funcional, a descrição do talude de Montjouvain, «que chegava ao salão do segundo andar, a cinquenta centímetros (*sic*) da janela», que prepara a situação de Marcel no decorrer da cena da profanação (109); ou, mais ironicamente, a ideia recalcada por Marcel de citar em frente de M. de Crécy o que crê tratar-se do antigo «nome de guerra» de Odette, que prepara a revelação ulterior (por Charlus) da autenticidade desse nome, e da relação real entre as duas personagens (110). A diferença entre anúncio e esboço está claramente perceptível na forma pela qual Proust prepara, em várias etapas, a entrada de Albertine. Prieira menção, no decurso de uma conversação em casa de Swann: Albertine é nomeada como sobrinha dos Bontemps, e considerada como tendo um «aspecto curioso» por Gilberte: simples esboço; segunda menção, novo esboço, pela própria Mme Bontemps, que qualifica a sobrinha de «atrevida», de «pantomimeirazinha... fina como um macaco»: recordou publicamente a uma mulher de ministro que o pai dela era ajudante de cozinha; tal retrato será explicitamente recordado muito mais tarde, após a morte de Albertine, e designado como «germe insignificante (que) se desenvolveria e se estenderia um dia a toda a minha vida»; terceira menção, desta vez verdadeiro anúncio: «Houve uma cena em casa porque não acompanhei o meu pai a um jantar oficial onde deviam estar os Bontemps com a sobrinha Albertine, rapariguinha quase criança ainda. Os diferentes períodos da nossa vida assim se encavalgam uns nos outros. Recusa-se desdenhosamente, por causa do que se ama e um dia vos importará tão pouco, a ver o que hoje vos pouco importa, que amanhã se amará, que se teria, talvez, podido, se se tivesse consentido em ver, amar mais cedo, e que assim vos teria abreviado os actuais sofrimentos, para, é verdade, os substituir por outros» (111). Diferentemente do anúncio, o esboço nunca é, em princípio, no seu lugar do texto, mais que um «germe insignificante», e mesmo imperceptível, cujo valor de germe só mais tarde será reconhecido, e de forma retrospectiva (112). Falta, ainda, tomar em conta a eventual (ou antes, variável) *competência* narrativa do leitor, nascida do hábito, que permite decifrar cada vez mais depressa o código narrativo em geral, ou próprio a certo género, ou certa obra, e identificar os «germes» desde o seu aparecimento. Deste modo, nenhum leitor de *Ivan Ilitch* (ajudado, é verdade, pela antecipação do desfecho, e pelo próprio título) pode deixar de identificar a queda de Ivan sobre o trinco da janela como instrumento do destino, como esboço da agonia. É, aliás, sobre essa mesma competência que se funda o autor para enganar o leitor, propondo-lhe não raro falsos esboços, ou *logros* (113) — bem conhecidos dos amadores de romances policiais — com riscos, uma vez adquirida pelo leitor a competência de segundo grau que é a aptidão de detectar, e portanto de destrinçar o logro, de lhe propor *falsos logros* (que são autênticos esboços), e assim por diante. É conhecido quanto o verosímil proustiano — fundado, segundo a expressão de Jean-Pierre Richard, na «lógica da inconsequência» (114) — opera, particularmente no que concerne à homossexualidade (e sua subtil variante: a heterossexualidade), sobre esse sistema complexo de expectativas frustradas, de suspeitas desenganadas, de surpresas esperadas e, finalmente, tanto mais surpreendentes quanto eram esperadas e ainda assim se produziram — em virtude desse princípio para todos os fins, que «o trabalho da causalidade... acaba por produzir mais ou menos todos os efeitos possíveis, e, por consequência, também aqueles que se havia crido

(109) I, p. 141; p. 76; I, p. 20; I, p. 113 e 159.
(110) II, p. 1085 e III, p. 301.

(111) I, p. 512; 598, cf. III, p. 904; I, p. 626.
(112) «A alma de toda a função é, se se pode dizer, o seu germe, aquilo que lhe permite semear na narrativa um elemento que amadurecerá mais tarde» Roland Barthes, «Introduction à l'analyse structurale des récits», *Communications 8*, p. 7.
(113) Ver Roland Barthes, *S/Z*, p. 39.
(114) *Proust et le monde sensible*, p. 153.

serem-no num mínimo» [115]: aviso aos amadores de «leis psicológicas» e de *motivações* realistas.

Resta, antes de deixar as prolepses narrativas, dizer alguma coisa da sua amplitude, e da distinção possível, aqui também, entre prolepses parciais e completas, se se quiser conceder esta última qualidade àquelas que se prolongam no tempo da história até ao «desenlace» (quanto às prolepses internas) ou até ao próprio momento narrativo (quanto às prolepses externas ou mistas): não chego a encontrar exemplos disso e parece que, de facto, todas as prolepses são do tipo *parcial*, muitas vezes interrompidas de forma tão franca como aquela por que foram abertas. Marcas de prolepse: «*Para antecipar*, pois que apenas acabo de terminar a minha carta a Gilberte...»; «*para antecipar* em algumas semanas a narrativa que retomaremos logo após este parêntesis...»; «*para antecipar um pouco*, pois ainda estou em Tansonville...»; «desde o dia seguinte de manhã, *digamo-lo para antecipar*...»; «*antecipo* em muitos anos...» [116]. Marcas de fim de prolepse e de retorno à narrativa primeira: «*Para voltar atrás*, e a esse primeiro serão em casa da princesa de Guermantes...»; «*mas é tempo de alcançar* o barão que avança, com Brichot e comigo, para a porta dos Verdurin...»; «*para voltar atrás*, ao serão Verdurin...»; «mas há que *voltar atrás*...»; «*mas, depois desta antecipação, voltemos três anos para trás*, quer dizer, ao serão em que estamos, na casa da princesa de Guermantes... [117]». Pode ver-se que Proust nem sempre recua perante o peso do explícito.

A importância da narrativa «anacrónica» na *Recherche du temps perdu* está, evidentemente, ligada ao carácter retrospectivamente sintéctico da narrativa proustiana, em cada instante presente por inteiro a si mesmo no espírito do narrador, que — desde o dia em que percebeu num êxtase a sua significação unificante — não cessa de deter todos os seus fios e ao mesmo tempo, de aperceber ao mesmo tempo todos os seus lugares e momentos, entre os quais ele está constantemente em estado de estabelecer uma multidão de relações «telescópicas»: ubiquidade espacial, mas também temporal, «omnitemporalidade» que ilustra perfeitamente a página do *Temps retrouvé* em que, perante Mlle de Saint-Loup, o herói reconstitui num relâmpago a «rede de recordações» cruzadas em que se tornou a sua vida, e que vai tornar-se no tecido da sua obra [118].

Mas as próprias noções de retrospecção ou de antecipação, que fundam em «psicologia» as categorias narrativas da analepse e da prolepse, supõem uma consciência temporal perfeitamente clara, e relações sem ambiguidade entre o presente, o passado e o futuro. Foi só por necessidades de exposição, e ao preço de uma esquematização abusiva, que postulei até agora que assim era sempre. Na realidade, a própria frequência das interpolações e o seu cruzamento recíproco confundem frequentemente as coisas de uma maneira que chega a ser sem saída para o «simples» leitor, e mesmo para o mais resoluto dos analistas. Vamos, para terminar este capítulo, considerar algumas dessas estruturas ambíguas, que nos levam ao limite da *acronia* pura e simples.

Em direcção à acronia

Encontrámos, desde as nossas primeiras micro-análises, exemplos de anacronias complexas: prolepses do segundo grau no segmento tirado de *Sodome et Gomorrhe* (antecipação da morte de Swann sobre antecipação do seu almoço com Bloch), mas também analepses sobre prolepses (retrospecção de Françoise em Combray sobre essa mesma antecipação das exéquias de Swann), ou, pelo contrário, prolepses sobre analepses (por duas vezes, no extracto de *Jean Santeuil*, *rappels* de projectos passados). Tais efeitos do segundo ou terceiro grau são frequentes na *Recherche*, tanto ao nível das grandes como das médias estruturas narrativas, mesmo que não se tenha em conta esse primeiro grau de anacronia que é o da quase totalidade da narrativa.

(115) I, p. 471.
(116) II, 739,; III, pp. 214, 703, 779, 803. (Sublinhados meus.)
(117) II, p. 716; III, pp. 216, 806, 952. (Sublinhados meus.) É claro que esse signos de organização da narrativa são eles próprios marcas da instância narrativa, que voltaremos a encontrar como tais no capítulo da voz.

(118) III, p. 1030.

A situação típica evocada no nosso fragmento de *Jean Santeuil* (recordações de antecipações) proliferou na *Recherche* sobre as duas personagens oriundas por cissiparidade do herói primitivo. O regresso ao casamento de Swann, nas *Jeunes filles*, comporta uma evocação retrospectiva dos projectos de ambição mundana para a filha e (futura) mulher: «Quando Swann, nas suas horas de devaneio, via Odette tornada sua mulher, representava-se invariavelmente o momento em que a conduziria, a ela e, sobretudo, à filha, a casa da princesa des Laumes, a que em breve seria duquesa de Guermantes... enternecia-se quando inventava, enunciando as palavras próprias, tudo o que a duquesa diria dele a Odette, e Odette a Mme de Guermantes... Fazia sozinho a cena da apresentação com a mesma precisão no pormenor imaginário que têm aquelas pessoas que examinam como iriam empregar, se o ganhassem, um loto, do qual fixam arbitrariamente o montante» (119). Esse «sonho acordado» é proléptico enquanto fantasma afagado por Swann antes do casamento, analéptico enquanto recordado por Marcel depois desse casamento, e os dois movimentos compõem-se para se anular, colocando assim o fantasma em perfeita coincidência com a sua cruel refutação pelos factos, pois eis que Swann está já casado há vários anos com uma Odette que permanece indesejável no salão Guermantes. É verdade que ele próprio desposou Odette quando já a não amava, e que «o ser que (nele) tanto tinha ambicionado e tanto tinha desesperado de viver toda a vida com Odette,... esse ser estava morto». Eis agora, portanto, confrontadas, na sua contradição irónica, as antigas resoluções e as realidades presentes: resolução de elucidar um dia as misteriosas relações de Odette com Forcheville, mudada em total incuriosidade: «Outrora, quando sofria tanto, tinha-se jurado que, uma vez que não amasse já Odette, e não receasse já melindrá-la ou fazer-lhe crer que a amava demais, conceder-se-ia a satisfação de elucidar com ela, por simples amor à verdade e como um ponto de história, se sim ou não Forcheville se tinha deitado com ela no dia em que tinha tocado à campainha e batido no vidro sem que abrissem, e ela tinha escrito a Forcheville que era um tio dela que tinha vindo. Mas o

(119) I, p. 470.

tão interessante problema, que apenas esperava o fim do ciúme para ser tirado a limpo, tinha precisamente perdido todo o interesse aos olhos de Swann quando cessara de estar ciumento.» Resolução de manifestar um dia a sua indiferença a haver, mudada na discreção da verdadeira indiferença: «Enquanto antes tinha feito a jura, se alguma vez deixasse de amar aquela que não suspeitava dever ser um dia sua mulher, de lhe manifestar implacavelmente a sua indiferença, enfim sincera, para vingar o seu orgulho longamente humilhado, essas represálias que podia agora exercer sem riscos..., essas represálias já nada importavam; com o amor, tinha desaparecido o desejo de mostrar que o amor acabara.» A mesma confrontação, via passado, entre o presente tencionado e o presente real, no Marcel enfim «curado» da sua paixão por Gilberte: «Já não tinha desejo de a ver, nem mesmo o desejo de lhe mostrar que não se me fazia não a ver e que cada dia, quando a amava, me prometia testemunhar-lhe quando já a não amasse»; ou, com uma significação psicológica ligeiramente diferente, quando o mesmo Marcel, tornado no «grande *crack*» junto de Gilberte e no familiar da sala de jantar de Swann, se esforça em vão por reencontrar, para medir o progresso realizado, o sentimento que outrora tivera da inacessibilidade desse «lugar inconcebível» — não sem emprestar ao próprio Swann pensamentos análogos quanto à sua vida com Odette, antigo «paraíso inatingível» que não tivera podido imaginar sem comoção, tornado realidade prosaica sem charme nenhum (120). O que se projectou não tem lugar, o que não se ousava esperar é realizado, mas no instante em que já se não deseja: nos dois casos, o presente vem sobrepor-se ao antigo futuro, de que tomou a vez, refutação retrospectiva de uma errónea antecipação.

Movimento inverso, *rappel* antecipado, não já desvio pelo passado mas pelo futuro, de cada vez que o narrador expõe previamente como será mais tarde informado, posteriormente aos factos, de um acontecimento actual (ou da sua significação): assim, quando, ao contar uma cena entre M. e Mme Verdurin, precisa que esta lhe será transmitida por Cottard «alguns anos mais tarde». Vaivém que se acelera nesta indicação de *Combray*: «Muitos anos

(120) I, pp. 471, 523, 525; II, p. 713; I, pp. 537-538.

mais tarde, viemos a saber que se naquele ano tínhamos comido espargos quase todos os dias era porque o seu odor dava à pobre moça de cozinha encarregada de os descascar crises de asma de tal violência que se viu obrigada a acabar por se ir embora» ([121]). Torna-se quase instantâneo nesta frase da *Prisonnière:* «Soube que naquele dia tinha ocorrido uma morte que me fez grande pena, a de Bergotte», tão elíptica, tão discretamente anómica que o leitor crê, à primeira, ler: «soube naquele dia que tinha ocorrido... ([122])». Mesma ida-e-volta em ziguezague quando o narrador introduz um acontecimento presente, ou mesmo passado, por mediação antecipada da recordação que mais tarde dele virá a ter, como já vimos a propósito das últimas páginas das *Jeunes filles en fleurs,* que nos reportam às primeiras semanas de Balbec passando pelas futuras recordações de Marcel em Paris; do mesmo modo, quando Marcel vende a uma alcoviteira o canapé da tia Leónia é que sabemos que somente «muito mais tarde» ele se lembrará de, muito tempo antes, ter usado esse canapé com a enigmática prima que sabemos: analepse sobre paralipse, dizíamos nós, mas há que completar agora a fórmula, acrescentando: *via prolepse.* Tais contorsões narrativas bastariam, sem dúvida, para atrair sobre a hipotética jovem o olhar suspicaz, ainda que benevolente, do hermeneuta.

Outro efeito de estrutura dupla, uma primeira anacronia pode inverter, inverte necessariamente, a relação entre uma anacronia segunda e a ordem de disposição dos acontecimentos no texto. Assim, o estatuto analéptico de *Un amour de Swann* faz com que uma antecipação (no tempo da história) possa reenviar aí para um acontecimento já coberto pela narrativa: quando o narrador *cio* diegético é ao mesmo tempo, para o leitor, um *rappel* narque ele próprio experimentará, «alguns anos mais tarde», nas noites em que esse mesmo Swann vier jantar a Combray, esse *anúncio* diegético é ao mesmo tempo, para o leitor, um *rappel* narrativo, pois leu já a narrativa dessa cena umas duzentas e cinquenta páginas «antes»; inversamente, e pela mesma razão, a referência à angústia passada de Swann, na narrativa de Combray,

([121]) III, p. 326; I, p. 124.
([122]) III, p. 182. O resumo Clarac-Ferré (III, p. 1155) traduz assim: «Sei nesse dia da morte de Bergotte».

é para o leitor um anúncio da narrativa a vir de *Un amour de Swann* ([123]). A fórmula específica de tais anacronias duplas seria, pois, alguma coisa como: «Devia acontecer mais tarde, como já vimos...», ou «Já tinha acontecido, como havemos de ver mais tarde...» Anúncios retrospectivos? *Rappels* antecipatórios? Quando o atrás está à frente e o à frente atrás, definir o sentido da marcha torna-se uma tarefa delicada.

Outras tantas anacronias complexas, analepses prolépticas e prolepses analépticas, que perturbam em alguma coisa as noções tranquilizantes de retrospecção e de antecipação. Recordemos ainda a existência de analepses abertas, cuja terminação não é localizável, o que inevitavelmente arrasta a existência de segmentos narrativos temporalmente indefinidos. Mas encontram-se ainda, na *Recherche,* alguns acontecimentos desprovidos de qualquer referência temporal, e que se não podem situar de maneira nenhuma em relação àqueles que os rodeiam: basta, para isso, que estejam ligados, não a um outro acontecimento (o que obrigaria a narrativa a defini-los como anteriores ou posteriores), mas ao discurso comentativo (intemporal) que os acompanha — e sabe-se que lugar ocupa nesta obra. No decorrer do jantar Guermantes, a propósito da obstinação de Mme de Varambon em aparentá-lo ao almirante Jurien de la Gravière, e, logo, por extensão, dos erros análogos tão frequentes na alta-roda, o narrador evoca o de um amigo dos Guermantes que se recomendava, ao abordá-lo, da sua prima Mme de Chaussegros, pessoa dele totalmente desconhecida: pode supor-se que esta anedota, que implica certo avanço na carreira mundana de Marcel, é posterior ao jantar Guermantes, mas nada permite afirmá-lo. Depois da cena da apresentação falhada a Albertine, em *Les Jeunes filles en fleurs,* o narrador propõe algumas reflexões sobre a subjectividade do sentimento amoroso, depois ilustra essa teoria pelo exemplo desse professor de Desenho que nunca tinha sabido a cor dos cabelos de uma amante que amara apaixonadamente e lhe tinha deixado uma filha («Sempre a vi de chapéu» ([124])). Aqui, nenhuma inferência do conteúdo pode ajudar o analista a defi-

([123]) I, p. 297 e pp. 30-31.
([124]) II, p. 498; I, pp. 858-859.

nir o estatuto de uma anacronia privada de toda a relação temporal, e que devemos, pois, considerar mesmo como um acontecimento sem data e sem idade: como uma acronia.

Ora, não é apenas certo acontecimento isolado que assim manifesta a capacidade da narrativa em desembaraçar a sua disposição de toda a dependência, mesmo inversa, relativamente à ordem cronológica da história que conta. A *Recherche* apresenta, em dois pontos pelo menos, autênticas *estruturas acrónicas*. No fim de *Sodome*, o itinerário do «Transatlantique» e a sucessão das suas paragens (Doncières, Maineville, Grattevast, Hermenonville) determinam uma curta sequência narrativa ([125]) cuja ordem de sucessão (o percalço de Morel no bordel de Maineville — encontro de M. de Crécy em Grattevast) nada deve à relação temporal entre os dois elementos que a compõem, e tudo ao facto (aliás ele próprio diacrónico, mas de uma diacronia que não é a dos acontecimentos contados) de o comboiozinho passar primeiro em Maineville, depois em Grattevast, e que essas estações evocam no espírito do narrador, por essa ordem, anedotas que se lhe ligam ([126]). Ora, como bem o notou J. P. Houston no seu estudo sobre as estruturas temporais da *Recherche* ([127]), essa disposição «geográfica» não faz mais que repetir e manifestar aqueloutra, mais implícita mas mais importante sob todos os pontos de vista, das cinquenta últimas páginas de *Combray*, em que a sequência narrativa é comandada pela oposição lado de Méséglise/ /lado de Guermantes, e pelo afastamento crescente dos sítios em relação à casa familiar, no decorrer de um passeio intemporal e sintético ([128]). A sucessão: primeira aparição de Gilberte — adeus aos espinheiros — encontro de Swann e de Vinteuil — morte de Léonie — cena de profanação em casa de Vinteuil — aparição da

([125]) II, pp. 1075-1086.

([126]) Contento-me aqui, à medida que o comboio vai parando e que o empregado grita Doncières, Grattevast, Maineville, etc., em notar aquilo que a praiazinha ou a guarnição me evocam» (p. 1076).

([127]) «Temporal patterns in *A la recherche...*», *French Studies*, Jan., 1962.

([128]) A maior parte dessa sequência pertence, por esse facto, à ordem do iterativo. Desprezo esse aspecto, por agora, para considerar apenas a ordem de sucessão dos acontecimentos singulares.

duquesa — vista dos campanários de Martinville, essa sucessão não mantém nenhuma relação com a ordem temporal dos acontecimentos que a compõem, ou, simplesmente, uma relação de coincidência parcial. Depende essencialmente da localização dos sítios (Tansonville — planície de Méséglise — Montjouvain — regresso a Combray — lado de Guermantes), e, logo, de uma temporalidade totalmente outra: oposição entre os dias de passeio a Méséglise e os dias de passeio a Guermantes, e, no interior de cada uma das duas séries, ordem aproximativa das «estações» do passeio. É preciso confundir ingenuamente a ordem sintagmática da narrativa e a ordem temporal da história para imaginar, como fazem os leitores apressados, que o encontro com a duquesa ou o episódio dos campanários é posterior à cena de Montjouvain. A verdade é que o narrador tinha as mais evidentes razões para agrupar conjuntamente, com desprezo por qualquer cronologia, acontecimentos em relação de proximidade espacial, de identidade de clima (os passeios a Méséglise têm sempre lugar com mau tempo, a Guermantes com bom tempo), ou de parentesco temático (o lado de Méséglise representa a vertente erótico-afectiva, o de Guermantes é a vertente estética do mundo da infância), manifestando assim, mais e melhor que qualquer outro antes dele, a capacidade de *autonomia temporal* da narrativa ([129]).

Mas seria inteiramente fútil pretender tirar conclusões definitivas apenas da análise das anacronias, que ilustram somente um dos traços constitutivos da temporalidade narrativa. É bastante evidente, por exemplo, que as distorções da duração contribuem tanto quanto as distorções da ordem cronológica para a emancipação dessa temporalidade. São elas que vão em seguida reter-nos.

([129]) Tendo baptizado *analepses* e *prolepses* as anacronias por retrospecção ou antecipação, poderiam chamar-se *silepses* (facto de agarrar no conjunto) *temporais* esses agrupamentos anacrónicos comandados por tal ou tal parentesco, espacial, temático ou outro. A silepse geográfica é, por exemplo, o princípio de agrupamento narrativo das narrativas de viagens enriquecidas de anedotas, tais como *Memórias de um Turista* ou *O Reno*. A silepse temática comanda, no romance clássico «de gavetas», numerosas inserções de «histórias», justificadas por relações de analogia ou de contraste. Tornaremos a encontrar a noção de silepse a propósito da narrativa iterativa, que é uma sua outra variedade.